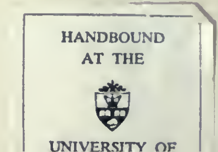

3 1761 07859941 2


HANDBOUND
AT THE
UNIVERSITY OF



HONORÉ CHAMPION, LIBRAIRE-ÉDITEUR. — 5, QUAI MALAQUAIS

COLLECTION LINGUISTIQUE, publiée par la Société de linguistique de Paris, in-8.

— I. A. Meillet. *Les dialectes indo-européens*, 1907. **4 fr. 50**

— II. *Mélanges linguistiques offerts à M. F. de Saussure*, 1908 .... **10 fr. 50**

— III. A. Ernout. *Les éléments dialectaux du vocabulaire latin*, 1909 .... **7 fr. 50**

— IV. Cohen. *Le parler arabe des juifs d'Alger*, 1913. **25 fr. »**

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR :

LE PATOIS DE LA FRANCHE-MONTAGNE ET EN PARTICULIER DE DAMPRICHARD, *Paris*, 1901 (Ouvrage couronné par l'Académie de Besançon, prix Marmier; — *presque épuisé*)................ **15** »

LA DISSIMILATION CONSONANTIQUE DANS LES LANGUES INDO-EUROPÉENNES ET DANS LES LANGUES ROMANES, *Dijon*, 1895 (Ouvrage couronné par l'Institut, prix Volney; — *épuisé*).

DE LIQUIDIS SONANTIBUS INDAGATIONES ALIQUOT, *Dijon*, 1895 (*presque épuisé*).. **2** »

ONOMATOPÉES ET MOTS EXPRESSIFS, *Montpellier*, 1901 (*épuisé isolément*); figure dans le *Trentenaire de la Société des langues romanes*.. **5** »

OBSERVATIONS SUR LE LANGAGE DES ENFANTS, *Paris*, 1902 (*épuisé isolément*); figure dans les *Mélanges Meillet*................ **5** »

« RAGOTIN » ET LE VERS ROMANTIQUE, *Montpellier*, 1903 (*épuisé isolément*); figure dans la *Revue des Langues romanes*, tome XLVI.. **3** »

LA MÉTATHÈSE DANS LE PARLER DE BAGNÈRES-DE-LUCHON, *Paris*, 1904 (*épuisé isolément*); figure dans les *Mémoires de la Société de Linguistique de Paris*, tome XIII........................ **6** »

LA SIMPLIFICATION DE L'ORTOGRAFE FRANÇAISE, *Montpellier*, 1904 (*épuisé*).

LA MÉTATÈSE EN BRETON ARMORICAIN, *Paris*, 1906; dans les *Mélanges H. d'Arbois de Jubainville*........................ »

LES NOMS DE FAMILLE DES HABITANTS DE LA FRANCE, *Montpellier*, 1906 (*épuisé*).

LA MÉTATHÈSE DE A E EN BRETON ARMORICAIN, *Paris*, 1906; dans *Mémoires de la Société de Linguistique de Paris*, tome XIV... **6** »

NOTES SUR LA DISSIMILATION, *Montpellier*, 1907; dans *Revue des Langues romanes*, tome L................................ **3** »

LA MÉTATÈSE A PLÉCHATEL, *Erlangen*, 1907 (*Mélanges Chabaneau*).

LA MÉTATÈSE EN ARMÉNIEN, *Paris*, 1908 (*épuisé isolément*); figure dans les *Mélanges de Linguistique offerts à M. F. de Saussure*. **10,50**

UNE LOI FONÉTIQUE GÉNÉRALE, *Paris*, 1909; dans les *Mélanges L. Havet*.. »

RECHERCHES EXPÉRIMENTALES SUR LA PRONONCIATION DU COCHINCHINOIS, *Paris*, 1910; dans les *Mémoires de la Société de Linguistique de Paris*, tome XVI.......................... **6** »

LA MÉTATÈSE EN PALI, *Paris*, 1911; dans les *Mélanges S. Lévi* **15** »

ÉTUDES SUR LA LANGUE ANNAMITE, en collaboration avec M. Lê Quang Trinh, *Paris*, 1911 (*épuisé isolément*); figure dans les *Mémoires de la Société de Linguistique de Paris*, tome XVII, 2 fascicules. **12** »

PETIT TRAITÉ DE VERSIFICATION FRANÇAISE, 2e édition, *Paris*, *Colin*, 1911.. **2** »

PHONÉTIQUE HISTORIQUE ET PHONÉTIQUE EXPÉRIMENTALE, *Bologne*, 1912; extrait de « *Scientia* », tome XII.............. **1,50**

LE VERS FRANÇAIS

COLLECTION LINGUISTIQUE

PUBLIÉE PAR

LA SOCIÉTÉ DE LINGUISTIQUE DE PARIS — 5

LE VERS FRANÇAIS

PAR

Maurice GRAMMONT



PARIS

LIBRAIRIE Édouard CHAMPION, ÉDITEUR

5, QUAI MALAQUAIS, 5

Téléphone Gobelins 28-20.

1913



COLLECTION LINGUISTIQUE
PUBLIÉE PAR
LA SOCIÉTÉ DE LINGUISTIQUE DE PARIS — 5

LE VERS FRANÇAIS

SES MOYENS D'EXPRESSION

SON HARMONIE

Deuxième édition refondue et augmentée

PAR

Maurice GRAMMONT



PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
ÉDOUARD CHAMPION, ÉDITEUR
5, QUAI MALAQUAIS, 5
Téléphone Gobelins 28-20.

1913


LIBRARY
APR 6 1962
UNIVERSITY OF TORONTO

INTRODUCTION

Un vers français peut être parfaitement correct, c'est-à-dire conforme aux règles, et pourtant mauvais. « Qu'un vers ait une bonne forme, dit V. Hugo (*Litt. et phil. mêlées*), cela n'est pas tout ; il faut absolument, pour qu'il ait parfum, couleur et saveur, qu'il contienne une idée, une image ou un sentiment. L'abeille construit artistement les six pans de son alvéole de cire, et puis elle l'emplit de miel. L'alvéole c'est le vers ; le miel, c'est la poésie ». Il y a en effet deux choses à distinguer dans le vers, le contenu et le contenant, le fond et la forme ; et un vers ne saurait être parfait que si ces deux éléments sont irréprochables. Ce sont là des banalités qu'il est bon de répéter quelquefois. Quand l'idée réunit les qualités désirables et que la forme n'est que strictement correcte, on ne peut pas dire que le vers soit mauvais, mais il est permis de souhaiter mieux. Un bon tableau se contente à la rigueur du cadre le plus modeste : une simple latte de bois blanc peut lui suffire, mais non pas le mettre en valeur. Chacun sait combien un cadre artistement orné donne parfois de relief à l'œuvre qu'il entoure. Mais il faut pour cela qu'il remplisse certaines conditions ; ce n'est pas assez qu'il soit beau en lui-même, en tant que cadre, il faut qu'il soit approprié au tableau. Le même cadre ne pourra pas servir indifféremment pour une nature morte et pour un paysage où l'on voit le ciel se confondre à l'horizon avec les flots d'une mer immense ou avec les ondulations d'une campagne illimitée. Dans les deux cas il pourra être très simple, la simplicité n'excluant pas la beauté, mais dans le second il devra en

général avoir plus de moulures et plus de relief afin d'accuser davantage les plans successifs et de faire reculer le dernier jusqu'à l'infini.

Les vers qui se bornent à être corrects sont comme ces cadres appelés passe-partout, qui, s'adaptant indistinctement à tous les tableaux, ne conviennent en réalité à aucun. Pour qu'un vers soit parfaitement bon comme forme, il faut en outre qu'il soit beau, c'est-à-dire harmonieux, et que tous ses éléments, son rythme, sa rime, les sons de ses voyelles et de ses consonnes soient appropriés à l'idée de telle sorte qu'ils se moulent sur elle comme un maillot bien juste sur les muscles d'un athlète et concourent chacun pour leur part à l'exprimer d'une manière plus frappante. La correction c'est dans la forme du vers la partie mécanique, tandis que l'harmonie et l'expression représentent la partie artistique.



C'est cette seconde partie que nous nous proposons d'étudier ici. Quels sont les moyens d'expression dont dispose la poésie française, quelle est la valeur sémantique des différents rythmes et celle des différents sons, telles sont les premières questions auxquelles nous essaierons de répondre. Puis, passant à un autre ordre d'idées, nous rechercherons ce qui fait qu'un vers donné est ou n'est pas harmonieux, ou qu'il est plus ou moins harmonieux, quels que puissent être d'ailleurs ses défauts ou ses qualités à d'autres points de vue.

Notre entreprise est neuve. Sans doute il est arrivé aux critiques de déclarer au cours d'une étude qu'un vers était harmonieux ou expressif, quelquefois avec raison, souvent à tort, mais comme ils n'ont jamais justifié ces appréciations, leurs jugements restent des opinions en l'air.

Ce sont uniquement ces deux problèmes d'esthétique que nous essayons de résoudre. Au surplus ils embrassent à eux deux tout ce qui constitue l'Art dans la versification.

Ce livre n'est donc pas un traité de versification française,

quoiqu'on y trouve à l'occasion des préceptes ou, comme on dit couramment, des règles de facture. Ce n'est pas non plus une histoire du vers français et de son développement, bien qu'à différents endroits certaines phases de son évolution y soient exposées ou au moins indiquées. Il est bien évident que nous ne pouvons pas pénétrer dans les détails les plus délicats, dans les secrets les plus intimes de la versification sans toucher à toutes les questions qu'exposent généralement les manuels et les traités. Mais nous supposons connus du lecteur celui de Quicherat et toutes les études qui ont paru depuis cet ouvrage sur le vers français. Aussi ne faisons-nous allusion aux points déjà étudiés, aux théories déjà développées que lorsque c'est utile pour la clarté de notre exposition ou que nous avons à rectifier les idées émises.

Un mot, en terminant, sur la méthode employée. Dans l'étude des moyens d'expression nous n'avons jamais pris des vers pour point de départ de nos recherches parce que nous n'aurions pu éviter de tourner dans un cercle ni d'être accusé ou coupable d'auto-suggestion, comme on dit aujourd'hui. Nous parlions un jour des mots expressifs de la langue française devant une personne qui paraissait enthousiasmée des exemples que nous lui signalions et du commentaire qui les accompagnait; tout à coup elle nous dit : « Et le mot *table*? voyez comme il donne bien l'impression d'une surface plane reposant sur quatre pieds ». Ces paroles prouvaient si bien qu'elle n'avait rien compris et même qu'elle n'était pas apte à comprendre, que nous nous gardâmes de la détromper ; à quoi bon lui ôter brutalement des illusions qui la rendaient heureuse ? « Sans doute, lui avons-nous répondu ; c'est de toute évidence ; et voyez comme c'est curieux, vous avez le mot *câble* qui ne diffère guère de *table* que par la substitution d'un *c* à un *t* et qui donne tout au contraire l'impression d'un corps cylindrique, long, souple et torsé ». Notre interlocu-

teur était enchanté ; en nous quittant il essaya d'expliquer à ses amis la vertu d'un *t* remplacé par un *c* et fut amené à conclure qu'ils n'étaient « pas intelligents ». Le mot *table*, comme tous les noms, suggère l'idée de l'objet qu'il nomme, mais ce mot n'est qu'une étiquette dont les sons ne peignent en rien cet objet ; s'il était remplacé par un chiffre et qu'il fût admis que le n° 25 désigne une table, il n'y aurait rien de perdu pour l'expression : le n° 25 suggérerait l'idée d'une surface plane supportée par trois ou quatre pieds ; ou bien s'il était convenu que le mot *table* désigne un encrier, le mot *table* suggérerait l'idée d'un récipient d'une certaine forme contenant un liquide dans lequel on trempe sa plume pour écrire. La même erreur a été commise pour les vers, comme nous le verrons plus loin. Le plus sûr moyen d'éviter cet écueil, de ne pas croire que, parce qu'un vers contient une idée, il la peint, était d'établir des principes généraux d'après des notions étrangères à la versification, et de n'introduire les vers que comme exemples destinés à illustrer la théorie et à la confirmer. Il était nécessaire aussi de citer ces exemples en grand nombre et en les tirant d'auteurs très divers, sans quoi nous risquions de décrire la poétique de tel poète et nous ne pouvions pas arriver à des conclusions générales.

Dans l'étude sur l'harmonie du vers français le même danger n'était pas à craindre, aussi n'avons-nous pas eu recours pour ce chapitre à cette méthode détournée, que l'on pourrait appeler prophylactique.

PREMIÈRE PARTIE

LE RYTHME

CONSIDÉRÉ COMME MOYEN D'EXPRESSION

> « Le poëte a pour première loi, pour conditions indispensables, le rhythme et la mesure ».
>
> (A. de Musset).

I

L'ALEXANDRIN CLASSIQUE

L'alexandrin était à l'origine un vers syllabique composé de deux membres égaux ou hémistiches, séparés par une *césure*. Chaque hémistiche comptait six syllabes dont la dernière était obligatoirement accentuée; mais chacun était susceptible de contenir une septième syllabe, ayant pour voyelle un *e* atone et terminant le mot qui fournissait la sixième syllabe. Cette septième syllabe ne comptait pas dans le mètre et sa prononciation trouvait place dans la *pause* qui séparait un vers du suivant ou dans celle que comportait la césure. Aucune de ces deux pauses ne pouvait être purement artificielle; la syntaxe devait les demander ou tout au moins les permettre. Voici deux vers empruntés au *Voyage de Charlemagne en Orient* (XIIe siècle), dont le premier n'a que les douze syllabes qui comptent, tandis que dans le second chaque hémistiche en a une septième qui ne compte pas :

> L'emperere le vit, || hastivement il dist. || [1]
> Et prenget une cu|ve | que seit grande et parfon|de. | [2]

Mais la pause de la césure a toujours été un peu plus faible que celle de la fin de vers, qui seule admettait la reprise de la respiration, et de très bonne heure sa faiblesse tendit à s'accroître. Dès le XIIe siècle on trouve des vers comme le suivant, dans lesquels la syntaxe ne permet pas de pause :

> En sa destre main tint chascuns s'espee nue [3]
> (Garnier de Pont-Sainte-Maxence).

1. « L'empereur le vit, il lui dit aussitôt ».
2. « Et qu'il prenne une cuve qui soit grande et profonde ».
3. « En sa main droite chacun tenait son épée nue ».

Dans les vers du XVe siècle on peut parfois hésiter sur la place de la césure, et si une syllabe posttonique continue à apparaître entre les deux hémistiches, il ne faut y voir qu'une observance archaïque, qui devient de plus en plus choquante. Ce n'est pourtant qu'au milieu du XVIe siècle que cet usage fut définitivement interdit. Il était encore licite à cette époque de faire une légère pause à la césure, mais ce n'était plus obligatoire et même selon toute apparence on passait le plus souvent sans arrêt du premier hémistiche au second. La césure tendait de plus en plus à devenir une simple *coupe*, c'est-à-dire que la fin du premier hémistiche n'était marquée que par la présence nécessaire d'un accent tonique sur la sixième et dernière syllabe.

Jusqu'à cette période chacun des deux hémistiches était rempli presque au hasard. On avait « l'habitude de prendre l'hémistiche en bloc, sans aucune considération d'accent intérieur assez marquée pour y faire sentir une mesure en le subdivisant lui-même, et y introduisant des cadences variées suivant la place de cet accent » (Renouvier, *Victor Hugo*). Or un vers syllabique de douze syllabes avec une seule division est un mètre singulier ; les éléments sont trop longs pour être nets, et c'est probablement pour cette raison que Ronsard trouvait que les alexandrins sentent trop la prose très facile, sont trop énervés et flasques, si ce n'est pour les traductions, auxquelles, à cause de leur longueur, ils servent de beaucoup pour interpréter le sens de l'auteur ». C'était sans doute le sentiment général à cette époque, car jusqu'au XVIIe siècle l'alexandrin n'eut pas grand succès. La liberté était trop grande dans l'intérieur de l'hémistiche et le remplissage avait beau jeu. Ceux qui avaient de l'oreille n'y sentaient pas un vers. On s'est étonné que Ronsard, qui était un chercheur et un novateur, n'ait pas compris le parti qu'il y avait à en tirer. Rien n'est plus naturel au contraire ; Ronsard ne connaissait l'alexandrin que tel qu'il était de son temps et ne pouvait ni prévoir ni créer la forme qu'il aurait plus tard ; les évolutions ne se devancent pas.

Mais du temps même de Ronsard, grâce à lui-même, quoiqu'il ait relativement peu employé ce mètre, grâce à Agrippa d'Aubigné, grâce surtout à Régnier et un peu à Malherbe, sans qu'ils s'en doutassent, l'alexandrin évoluait. Le vers classique se préparait. Il était extrêmement rare qu'un alexandrin n'eût pas d'autre accent tonique important que celui de la sixième et celui de la douzième syllabes. La plupart du temps il y en avait un autre dans l'intérieur de chaque hémistiche. Ceux qui terminaient les hémistiches recevaient un relief particulier de la pause dont ils pouvaient être suivis ; mais il arrivait fréquemment que la pause de la césure fût très faible ou nulle parce que le dernier mot du premier hémistiche était étroitement uni par la syntaxe au premier du suivant ; dans ces conditions et pour les mêmes raisons l'accent de la sixième syllabe était relativement faible. Il n'était pas rare dès lors qu'un accent secondaire fût aussi fort que celui de la sixième et même qu'il fût suivi d'un arrêt syntaxique plus marqué que celui de la césure. En voici quelques exemples empruntés à Agrippa d'Aubigné :

> Toi Seigneur, qui abats, qui blesses, qui guéris ;

l'accent tonique de *blesses* est évidemment aussi fort que celui de *abats*, et celui de *Seigneur* est même plus fort.

> Sous toi, Hiérusalem meurtrière, révoltée,
> Hiérusalem, qui es Babel ensanglantée :

l'accent tonique de *toi* dans le premier vers est au moins aussi fort que celui de *Hiérusalem*, et dans le second celui de *Hiérusalem* est certainement plus fort que celui de *es*.

> Venez, célestes feux ! Courez, feux éternels !
> Volez ! Ceux de Sodome oncque ne furent tels ;

il est clair que l'accent tonique de *volez* est plus fort que celui de *Sodome*, et que ce mot est suivi d'un arrêt syntaxique plus considérable que celui de la césure.

Petit à petit les poètes se rendirent compte de l'existence de ces accents secondaires ; ils comprirent l'importance qu'ils pouvaient avoir et n'abandonnèrent plus leur place au hasard. Si bien que les accents secondaires, étant souvent aussi forts que celui de la sixième syllabe, finirent par s'élever à la hauteur d'un accent rythmique, et l'alexandrin devint un vers à rythme fixe. Ce rythme est constitué par ses quatre accents toniques, dont le deuxième occupe une place immuable sur la sixième syllabe, tandis que le premier et le troisième tombent sur l'une quelconque des cinq premières syllabes de chaque hémistiche.

Les trois premiers accents sont suivis d'une *coupe*, et le vers est ainsi partagé en quatre éléments ou *mesures*. De césure à proprement parler il n'y en a plus, car la césure est une pause, et le vers classique reste suivi d'une pause qui le sépare du vers suivant, mais n'en comporte aucune à l'intérieur. Une coupe n'est pas un repos ni un arrêt, c'est simplement le passage d'une mesure à la suivante. Malgré le précepte de Boileau :

Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots,
Suspende l'hémistiche, en marque le repos,

il n'y a ni suspension ni repos de l'hémistiche dans ce vers du même Boileau :

Derrière elle faisoit dire Argumentabor
(*Satire X*),

mais il y a une coupe après « faisoit ». Dans ce vers de Racine (*Athalie*) :

Je viens, selon l'usage antique et solennel,

il y a une coupe après « usage », comme il y en a une après « je viens » et une autre après « antique », mais il n'y a de

pause après aucune des trois. Il n'y en a pas davantage après « perdre » dans ce vers d'*Andromaque* :

> Mais il me faut tout perdre, et toujours par vos coups,

puisqu'on prononce *per|dr et*, avec le groupe *dr* appartenant à la même syllabe que *et*. La coupe vient en effet toujours *immédiatement* après une syllabe tonique et peut par conséquent tomber dans l'intérieur d'un mot comme dans le cas précédent. Voici un exemple encore plus frappant :

> Je connois l'assassin. — Et qui, Mada|me ? — Vous
> (Racine, *Britannicus*) ;

dans ce vers il y a une coupe après *Mada-*, et *-me* appartient à la mesure suivante. C'est de la même manière qu'en grec dans ce vers trochaïque :

> Μῆτερ ἡ Ξέρξου γεραιὰ χαῖρε Δαρείου γύναι
> (Eschyle, *Perses*),

la première mesure finit avec la syllabe Ξερ- et la troisième avec la syllabe -ρει- de Δαρείου. Les divisions rythmiques se superposent aux divisions grammaticales, mais ne coïncident pas nécessairement avec elles. Dans l'alexandrin classique une coupe intérieure est marquée d'ordinaire par un changement d'intensité puisqu'elle est le passage d'une tonique à une atone, fréquemment par une coupure syntaxique, souvent par un changement d'intonation, les trois choses pouvant coexister, mais par une pause jamais.

La division de l'alexandrin en quatre mesures est le point capital de l'étape classique. Les poètes classiques n'ont jamais eu nettement conscience de cette structure ; mais ils paraissent en avoir eu le sentiment à partir d'une certaine époque. Malherbe ne l'a jamais eu, mais il semble s'être développé chez Corneille à partir de *Polyeucte* et chez Racine à partir

d'*Andromaque*. Cela est évidemment indémontrable ; mais un examen attentif de la versification de leurs œuvres est en faveur de cette opinion. Leur vers n'est plus alors ni « énervé ni flasque » ; ses quatre divisions lui donnent une netteté et une fermeté remarquables.

C'est cet état que Becq de Fouquières a supérieurement exposé dans son *Traité général de versification française* ; mais il a eu le grand tort de croire que ce type était primitif ; ce n'est que par évolution qu'on y est arrivé. Il a eu tort également de dire que le type du vers classique se compose de quatre mesures égales contenant chacune trois syllabes et que tous les vers qui ne reproduisent pas ce type en sont des *dérivés*. Le type du vers classique est bien tel qu'il le décrit, mais c'est un type idéal, et non pas un point de départ historique ; c'est l'étalon auquel on peut comparer et *ramener théoriquement* tous les vers classiques [1].

Cette forme type n'est d'ailleurs pas étrangère à la réalité : on la trouve 22 fois parmi les 100 premiers vers d'*Athalie*, c'est-à-dire en moyenne et approximativement une fois sur cinq. On ne l'obtient pas par une statistique, puisqu'elle n'est pas plus fréquemment représentée que les autres ; on la trouve, comme toute forme idéale, par comparaison et par élimination des cas particuliers.

Il y a donc dans le vers classique certains éléments fixes et immuables, certains éléments susceptibles de variété. La coupe qui sépare les deux hémistiches ne peut pas être déplacée : elle tombe obligatoirement après les six premières syllabes et partage le vers en deux moitiés rigoureusement égales, égales comme nombre de syllabes et égales comme durée. La durée de chaque hémistiche est la moitié de la durée totale. Chaque demi-vers est également divisé en deux parties ou mesures, se terminant chacune sous un temps marqué ou accent rythmique.

1. Voir en outre pour le rythme le chapitre ci-dessous intitulé : *La variété du mouvement rythmique*, p. 84 à 102, et la *Table analytique* au mot : Rythme.

Il est trop évident que si chacune des quatre mesures a trois syllabes, sa durée est rigoureusement égale au quart du temps total ; mais le nombre des syllabes de chaque mesure peut varier de un à cinq.

Quel que soit le nombre des syllabes d'une des quatre mesures, sa durée est égale au quart du temps total. Ce point a besoin d'une démonstration : Becq de Fouquières nous l'a donnée. Le rythme est produit par le retour à intervalles égaux des quatre temps marqués ; si l'un des intervalles était plus court ou plus long que les autres, le rythme serait détruit. C'est là ce qui montre bien que le vers idéal dont nous parlions tout à l'heure est en effet le vers type, parce que c'est le seul dans lequel des intervalles égaux soient remplis par des nombres de syllabes égaux.

Quelles sont les conséquences de ce retour à intervalles égaux des accents rythmiques ?

Si la durée d'une mesure reste immuable alors que le nombre de ses syllabes varie, il est évident que le débit devra varier avec le nombre des syllabes, devenant plus rapide si ce nombre est plus grand, plus lent s'il est plus petit. Une mesure de deux syllabes doit être prononcée avec un accroissement de lenteur d'un tiers, une mesure d'une syllabe avec un accroissement de lenteur de deux tiers ; une mesure de cinq avec un accroissement de vitesse de deux cinquièmes, une mesure de quatre avec un accroissement de vitesse d'un quart.

Telles sont les conclusions auxquelles on arrive fatalement ; mais ce n'est que de la théorie. Dans la pratique, l'accélération ou le ralentissement du débit n'est pas mathématiquement celui que nous venons de dire ; les vers ne se récitent pas au métronome. Dans un vers trochaïque grec, un spondée n'est pas exactement l'équivalent du trochée qu'il remplace ; ce n'est qu'en trichant légèrement sur la quantité de ses syllabes que l'on arrive à lui faire produire sur l'oreille à peu près la même impression que ferait un trochée et à ne pas détruire le rythme. Toute versification contient des approximations de

ce genre. Dans un vers français une mesure d'une syllabe n'est pas exactement l'équivalent de sa jumelle qui a cinq syllabes, et toutes deux ne sont pas exactement l'équivalent de la mesure normale de trois syllabes ou étalon de durée ; elles tendent seulement à s'en rapprocher. Quand une syllabe est prononcée plus lentement qu'une autre, l'oreille ne sent pas exactement si c'est de deux tiers ou d'une autre quantité que la lenteur est accrue. Elle sent qu'il y a accroissement de lenteur et cela lui suffit.

Il est des cas d'ailleurs où il serait absolument impossible d'obtenir cet accroissement théorique de deux tiers. Il y a des monosyllabes qui sont si peu étoffés et dont la voyelle est si brève que l'on peut presque les considérer comme rebelles à tout allongement. On arrive pourtant à leur faire remplir une mesure. Comment y parvient-on ? Un exemple fera mieux comprendre ce phénomène que toute une discussion générale. Soit le mot *nu* qui est certainement l'un des plus brefs de la langue française. Dans ce vers :

Il était nu comme Eve à son premier péché,

où il est la quatrième et dernière syllabe d'une mesure, il porte à la fois un accent tonique et un accent rythmique, mais cela ne l'empêche en rien d'être extrêmement bref, et il ne possède aucun relief particulier. Dans cet autre vers :

Nu comme un plat d'argent, *nu* comme un mur d'église,

il est devenu tout autre. L'*u* s'est légèrement allongé, fort peu sans doute, car sa nature ne lui permet pas de le faire beaucoup ; il a pris plus d'intensité ; l'*n* est devenu plus énergique et même sensiblement plus long ; enfin le mot s'est fait suivre et précéder d'un léger repos. Tous ces éléments réunis l'ont rendu capable de remplir une mesure et de tromper l'oreille au point qu'elle fût satisfaite, et que le rythme, qui n'existe pas en dehors de l'oreille qui le perçoit, fût sauf.

Cet exemple présente du reste un cas rare et extrême, et la plupart du temps il n'y a aucune difficulté à donner à chaque mesure une durée à peu près égale à celle que demande la théorie.

Au point de vue de l'*expression*, qui nous occupe particulièrement ici, la belle régularité du vers type, exigeant un débit absolument uniforme, ne peut que contribuer, comme nous le verrons plus loin, à produire un effet de régularité ou de monotonie. La plupart du temps même, l'effet sera nul, comme dans les vers suivants :

Oui je viens | dans son temple | adorer | l'Eternel
(Racine, *Athalie*).

Cette nuit | je l'ai vue | arriver | en ces lieux
(Id., *Britannicus*).

Un destin | plus heureux | vous conduit | en Epire
(Id., *Andromaque*).

Chacun sait | aujourd'hui | quand il fait | de la prose
(Musset, *Une bonne fortune*).

Où Cologne | et Strasbourg, | Notre-Dame | et Saint-Pierre
(Id., *Rolla*).

Mais lorsqu'il y a discordance entre le nombre et la durée des syllabes, on peut s'attendre à sentir des effets très nets. L'apparition d'une mesure plus lente ou au contraire d'une mesure plus rapide ne saurait passer inaperçue, et la réunion dans un même hémistiche d'une mesure lente avec une mesure rapide produit forcément un contraste. On ne remarque pas deux personnes de même taille qui se promènent ensemble ; mais tout le monde est frappé à la vue d'un homme très grand à côté d'un homme très petit. Le rapprochement les met tous deux en relief, mais très souvent c'est l'un d'eux seulement que l'on remarque, et l'esprit, absorbé par la considération de

celui-là, ne fait pas plus attention à l'autre qui le met en évidence que s'il était de taille moyenne. L'effet produit par le voisinage d'une mesure lente et d'une mesure rapide est tout à fait analogue et peut évidemment être employé comme moyen d'expression. Il l'a été en réalité d'une manière très heureuse par nos grands poètes.

A quel ordre d'idées peuvent s'appliquer le ralentissement ou l'accélération des mesures comme moyen d'expression ? Il est facile de le déterminer d'avance. Ils sont évidemment propres à peindre la lenteur ou la rapidité et les idées qui se rapprochent de celles-là :

1° Des mesures de moins de 3 syllabes expriment la *lenteur*, peignent une action qui dure, qui s'accomplit lentement ou mollement :

Alors elle se couche, et ses grands yeux s'éteignent,
Et le pâle désert | *rou*|le sur son enfant
Les flots silencieux de son linceul mouvant
(Musset, *Rolla*).

La mesure lente constituée par la syllabe *rou-* peint le mouvement lent et sourd du sable qui recouvre peu à peu la cavale ; la lenteur seule est exprimée par la durée de la syllabe, l'autre qualité l'est par la couleur de la voyelle (cf. p. 271).

Et le char de l'automne, au penchant de l'année,
Rou|le, déjà poussé par la main des hivers !
(Lamartine, *A Elvire*).

Le soleil est de plomb, les palmiers en silence
Sous leur ciel embrasé | *pen*|chent leurs longs cheveux
(Musset, *Rolla*).

Mouvement lent et mou. L'impression de mollesse déjà donnée par la lenteur de la mesure est accentuée par la nasalité qui voile la voyelle (cf. p. 282).

Et le char vaporeux de la reine des ombres
Mon|te, et blanchit déjà les bords de l'horizon
(LAMARTINE, *L'isolement*).

Même effet. Dans les deux exemples suivants le mouvement n'existe que dans l'imagination du poète, mais le procédé et l'effet sont les mêmes :

Ce sommeil qui d'en haut | *tombe* | avec la rosée
(ID., *L'infini dans les cieux*).

Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs sauvages
Qui *pen*|dent sur tes eaux
(ID., *Le lac*).

Dans le dernier cas il s'agit d'un petit vers de six syllabes, mais il a deux mesures comme un hémitische d'alexandrin, et la première n'a que deux syllabes tandis que la seconde en a quatre : l'effet est le même.

Souvent la lenteur est seule en cause et la couleur des voyelles ne joue aucun rôle :

Et l'empereur au fond | *pa*|sse par intervalles
(HUGO, *Feuilles d'automne*).

Croit que c'est une armée, invisible et sans nombre,
Qui fait cette poussière et ce bruit pour son ombre,
Et sous l'horizon gris | *passe* | éternellement
(ID., *Bounaberdi*).

Il voit ; sur les Hébreux | *étend* | sa grande main
(VIGNY, *Moïse*).

Sur le vaste horizon | *promène* | un long coup d'œil
(ID., *Ibid.*).

Action d'embrasser lentement l'espace.

La mélodie encor quelques instants | *se traîne*
(HUGO, *Éviradnus*).

L'imbécile Ibrahim, sans craindre sa naissance,
Traîne, | exempt de péril, une éternelle enfance
(Racine, *Bajazet*).

Ici c'est plutôt la langueur et la mollesse que la lenteur proprement dite. Voir *infra*, p. 282 et 297, ce qui est dit des voyelles nasales et des consonnes nasales.

La lenteur, c'est la durée dans le temps ; le même procédé peut évidemment servir à exprimer la durée dans l'espace ou l'étendue, l'immensité, une étendue que l'on ne conçoit tout entière que lentement, une hypothèse que l'esprit examine en l'énonçant ou en la soulevant :

.....à son faîte vermeil
Rayonne un diamant | *gros* | comme le soleil
(Hugo, *Aymerillot*).

Plus livide et plus froid dans son cercueil | *immense*
Pour la seconde fois Lazare est étendu
(Musset (*Rolla*).

Puis au delà des monts que ses regards parcourent
S'étend | tout Galaad, Éphraïm, Manassé
(Vigny, *Moïse*).

C'est votre vieille garde | *au loin* | jonchant la plaine
(Hugo, *Napoléon II*).

S'agenouillant | *au loin* | dans leur robe de pierre
(Musset, *Rolla*).

Dans ces deux derniers exemples le poète s'attarde légèrement sur cette expression « au loin » comme s'il considérait l'étendue qu'elle suppose.

Dans le suivant un effet analogue est produit deux fois de suite :

Et de Chambord | *là-bas* | *au loin* | les cent tourelles
(Hugo, *Feuilles d'automne*).

Le peuple saint | *en foule* | inondoit les portiques
(Racine, *Athalie*).

La deuxième mesure attire l'attention et dure le temps qu'il faut pour se représenter cette foule.

Hélas ! qui peut savoir pour quelle destinée,
En lui donnant du pain, | *peut-être* | elle était née
(Musset, *Rolla*).

Le poète semble examiner en prononçant ce *peut-être* le changement que sa supposition réalisée aurait pu produire dans la destinée de Marion.

Dans cet autre exemple c'est le lion qui envisage les chances de succès du sacrifice qu'il demande :

Peut-être | il obtiendra la guérison commune
(La Fontaine, VII, 1).

Une question est quelque chose de très analogue à une hypothèse : celui qui la pose examine en quelque sorte en l'énonçant la réponse que l'on peut y faire :

Qu'est-|ce que cet enfant ? et que faites-vous là ?
(Hugo, *Le petit roi de Galice*).

Qu'est-|ce que tout cela fait à l'herbe des plaines,
Aux oiseaux, à la fleur, au nuage, aux fontaines ?
Qu'est-|ce que tout cela fait aux arbres des bois,
Que le peuple ait des jougs et que l'homme ait des rois ?
(Hugo, *Éviradnus*).

2° Des mesures de plus de trois syllabes expriment la *rapidité*.

Quelquefois le poète utilise le rapprochement d'une mesure lente et d'une mesure rapide pour peindre par l'une un mouvement lent et par l'autre un mouvement rapide :

Le Parnasse où, le soir, las d'un vol immortel,
Se po|se, et d'où s'envole, | à l'aurore, Pégase
(HEREDIA, *Sur l'Othrys*).

La première mesure, *se po*(se), peint un mouvement lent et aboutissant à la cessation de ce mouvement ; la seconde, *et d'où s'envol*(e), exprime au contraire un élan suivi d'un mouvement rapide.

Mais ce phénomène est rare. Le plus souvent le poète n'emploie que l'une des deux mesures comme moyen d'expression et lui sacrifie sa jumelle ; l'attention de l'auditeur se portant tout entière sur la mesure expressive, il ne s'aperçoit pas que l'autre n'a pas la vitesse normale et ne la remarque pas plus que si elle avait la forme et l'allure ordinaires :

A travers les rochers la peur | *les précipite*
(RACINE, *Phèdre*).

Les deux mots *la peur* n'ont ici qu'une importance très secondaire ; ce serait « la douleur » que l'intérêt du récit ne serait pas changé. Toute l'attention se porte sur la course folle des chevaux d'Hippolyte et l'on remarque surtout les mots qui la décrivent, à savoir *les précipite*. Le fait que les deux syllabes *la peur* sont un peu plus lentes que la normale ne leur donne aucune importance particulière ; c'est la mesure sacrifiée. Il n'y a d'effet que celui qui est senti (en général indistinctement) et qui est soutenu par l'idée exprimée :

J'en|*tre : le peuple fuit,* | le sacrifice cesse
(ID., *Athalie*).

Il accouroit, | un mont en chemin l'arrêta
(LA FONTAINE, IX, 7).

Le vautour s'en alloit le lier, quand des nues
Fond à son tour | un aigle aux ailes étendues
(ID., IX, 2).

Il ouvre un large bec, | *laisse tomber* | sa proie
(Id., I, 2).

Ce vers est de nouveau fort instructif : la mesure *laisse tomber* peint la rapidité de la chute ; mais pourquoi la mesure précédente *un large bec*, qui a la même vitesse, ne peint-elle rien d'analogue ? Parce que l'idée qu'elle exprime ne met pas en lumière sa rapidité, parce que la mesure *il ouvre* qui répond à l'attente du renard contient le mot important et que la structure de la suivante lui est sacrifiée.

Ils se disent, causant, quand les nuits sont tombées,
Que cet homme si doux, dans des temps plus hardis,
Fut terrible, et, géant, faisait | *des enjambées*
Des tours de Pampelune aux clochers de Cadix
(Hugo, *Le Cid exilé*).

Ce dernier exemple appelle une observation. Nous avons montré plus haut que l'idée d'immensité s'exprime par des mesures lentes et nous la trouvons rendue ici par une mesure rapide. Il n'y a pas là contradiction ; l'immensité peut être exprimée tout aussi bien par la lenteur que par la rapidité. Ce n'est pas objectivement, mais subjectivement que l'on exprime l'immensité ; c'est-à-dire qu'en somme ce que l'on peint c'est le mouvement de notre esprit. Il s'agit uniquement de savoir si notre esprit embrasse cette immensité lentement en la parcourant en quelque sorte d'un bout à l'autre ou s'il la saisit d'un coup d'œil. Dans l'exemple cité plus haut :

Puis, au delà des monts que ses regards parcourent,
S'étend | tout Galaad, Ephraïm, Manassé

ce n'est que successivement que l'esprit du lecteur, comme Moïse lui-même, entrevoit toute cette étendue de pays. Une observation analogue s'applique au vers :

C'est votre vieille garde | *au loin* | jonchant la plaine

et à quantité d'autres. Mais lorsqu'il s'agit d'enjambées qui vont des tours de Pampelune aux clochers de Cadix, l'esprit fait en quelque sorte l'enjambée avec le Cid et conçoit tout l'espace d'un seul coup.

Le mouvement rapide n'est pas nécessairement physique ; il peut être moral ; il y a des bonds, des chutes, des élans intellectuels, des élans d'admiration ou d'enthousiasme :

> Mon ai|*le me soulève* | au souffle du printemps.
> Le vent | *va m'emporter ;* | je vais | *quitter la terre*
> (Musset, *Nuit de mai*).

Dans ces deux vers le poète peint trois fois par le même procédé ce mouvement tout imaginaire de la muse, cet élan, ce désir irrésistible. Quelque lecteur se demandera peut-être pourquoi la quatrième mesure du premier vers, qui est également constituée par quatre syllabes, ne produit pas un effet analogue. Bien que nous tenions à isoler et à étudier à part chaque moyen d'expression nous ne croyons pas pouvoir attendre jusqu'à la fin du volume pour calmer cette inquiétude. Nous avons déjà répondu plus haut : l'idée exprimée ne peut pas permettre à un effet de ce genre de se produire ; mais il y a autre chose. Les différents procédés que peut employer un poète ne sont pas séparés dans son vers comme les livres rangés sur un rayon de bibliothèque. Il ne les emploie pas successivement, mais simultanément. D'ordinaire plusieurs concourent à un même effet et se combinent entre eux de différentes manières, pour rendre les nuances de la pensée de l'auteur. Dans tous les exemples, sauf un, où nous venons de signaler des mesures exprimant la rapidité, il y a un vocalisme particulier qui donne l'impression de la légèreté (cf. p. 251 à 255) : toutes les voyelles toniques et parfois en outre quelques voyelles atones sont des voyelles claires. Comme l'idée de rapidité et celle de légèreté sont le plus souvent associées, ce vocalisme avertit de la pensée intime de l'auteur. Rien de semblable dans la voyelle tonique de *printemps*.

Mais pourquoi dans l'un des exemples cités ne trouvons-nous pas de voyelles toniques claires ? C'est que l'idée de légèreté n'est pas dans l'esprit du poète à cet endroit :

...Quand des nues
Fond à son tour | un aigle aux ailes étendues.

Dans ce récit il se place au point de vue du pauvre pigeon, fait corps avec lui et se met en communication avec son âme. Or ce qui frappe le malheureux oiseau ce n'est pas la légèreté, c'est la *rapidité* de la chute et la *sombre* menace de mort qu'elle est pour lui ; rapidité peinte par le rythme, idée sombre exprimée par le vocalisme (cf. p. 280). On le voit par ces observations, où quelques-uns ne trouveront que des subtilités, nos remarques portent sur des questions tellement ténues et délicates, qu'elles ne sauraient, si méthodiques soient-elles, être utiles qu'à ceux qui sont aptes à saisir les moindres nuances de la poésie, — nous allions dire, à ceux qui n'en ont pas besoin.

Que vous êtes joli ! | *que vous me semblez* | beau !
(La Fontaine, I, 2).

Les trois premières mesures ont même vocalisme : voyelle tonique claire, mais c'est seulement dans la troisième que l'admiration devient par l'accroissement de vitesse un élan, comme un bond qui aboutit à la contemplation lente et recueillie peinte par la quatrième mesure.

Un caprice étant quelque chose d'instantané, d'inconsidéré, se manifestera aussi par un mouvement rapide :

Entre dans un ciron, ou dans telle autre bête
Qu'il plaît au Sort : | c'est là l'un des points de leur loi
(Id., IX, 7).

Es-tu né pour ma fille ? — Hélas ! non ; car le vent
Me chasse | *à son plaisir* | de contrée en contrée
(Id., *Ibid.*).

Dans le premier exemple c'est le caprice du sort, ici celui du vent.

3° Tous les vers ne sont pas descriptifs et l'on n'a pas seulement des mouvements à peindre. La lenteur ou la rapidité des éléments rythmiques sont employées à des usages variés. Chacun sait que, dans la conversation ordinaire, lorsqu'on veut insister sur un mot, le mettre particulièrement en relief, on le détache du reste de la phrase soit par une intonation spéciale ou une accentuation plus forte, soit par une prononciation plus lente. Or dans un vers une mesure qui contient moins de trois syllabes se prononce plus lentement que la normale, on s'attarde sur les mots qui la constituent; ce ralentissement est donc tout indiqué pour faire ressortir un mot essentiel, celui qui résume une tirade ou une idée :

Je regardais d'en haut cette herbe; en comparant,
Je méprisais l'insecte et je me trouvais | *grand*
(Lamartine, *L'infini dans les cieux*).

On le voyait le soir, devant l'Académie,
Poser sa large main sur sa tête blanchie,
A l'ombre du smilax et du peuplier blanc.
Le siècle qui l'a vu s'en est appelé | *grand*
(Musset, *La loi sur la presse*).

Noter que dans l'avant-dernier vers, aucun effet n'étant appelé par le sens, *peuplier blanc* n'est qu'un mot métrique, avec un accent secondaire sur *peu-*.

Le fabricateur souverain
Nous créa besaciers | *tous* | de même manière
(La Fontaine, I, 7).

Il a tué les lois et le gouvernement,
La justice, l'honneur, | *tout*, | jusqu'à l'espérance
(Hugo, *Châtiments*).

Fier de votre valeur, | *tout*, | si je vous en crois,
Doit marcher, doit fléchir, doit trembler sous vos lois
(RACINE, *Iphigénie*).

Regrettez-vous le temps où nos vieilles romances
Ouvraient leurs ailes d'or vers leur monde enchanté ;
Où tous nos monuments et toutes nos croyances
Portaient le manteau blanc de leur virginité ;
Où, sous la main du Christ, | *tout* | venait de renaître ?
(MUSSET, *Rolla*).

Qui lirait « *tout venait* | *de renaître* » ferait un contresens.

Du plus pur de ton sang tu l'avais rajeunie ;
Jésus, ce que tu fis, | qui jamais | le fera ?
Nous, vieillards nés d'hier, | *qui* | nous rajeunira ?
(ID., *Ibid.*).

L'opposition de la mesure « *qui jamais* » avec la mesure « *qui* » montre nettement par quel moyen le poète concentre dans le dernier vers toute l'énergie de son développement.

Même | il avoit perdu sa queue à la bataille
(LA FONTAINE, III, 18).

On s'endormait | *dix mille*, | on se réveillait | *cent*
(HUGO, *L'expiation*).

Et comptez-vous pour rien | *Dieu* | qui combat pour nous ?
Dieu | qui de l'orphelin protège l'innocence ?
(RACINE, *Athalie*).

Jéhu, le fier Jéhu, | *trem*|ble dans Samarie
(Id., *Ibid.*).

C'est le dernier ennemi qu'Athalie a eu à combattre, c'était peut-être le plus redoutable, et en montrant que maintenant *il tremble*, elle résume toutes ses victoires et fait comprendre par ce seul mot toute l'étendue de sa puissance.

Que vous pourriez le soir amener dans mes grottes
La Vénus avec qui | *tous* | vous vous mariez
(Hugo, *Le Géant, aux dieux*).

Ce mot *tous* ainsi placé résume et accentue de la façon la plus nette l'ironie insultante du Géant.

Ici | l'on te retient, | *là-bas* | on te désire.
Fille, épouse, ange, enfant, fais ton double devoir.
Donne-nous un regret, donne-leur un espoir.
Sors | avec une larme ! | *entre* | avec un sourire !
(Id., *Contemplations*).

Ten | dre pour son enfant, | *dur* | pour l'enfant d'une autre
(Id., *Petit Paul*).

Dans un si grand revers que vous reste-t-il ? | — *Moi*
(Corneille, *Médée*).

Je connois l'assassin. — Et qui, Mada|*me ?* — *Vous*
(Racine, *Britannicus*, V, 6).

. . . . Saints du ciel ! ce repaire
Est-il donc si profond, si sourd et si perdu,
Qu'il n'ait entendu | *rien ?* | — Je n'ai rien entendu
(Hugo, *Hernani*).

Que je meure au combat, ou meure de tristesse,
Je rendrai mon sang | *pur* | comme je l'ai reçu
(Corneille, *Le Cid*).

Un roi qu'on avilit | *tombe*; | on le destitue,
Bien | quand on le méprise | *et mal* | quand on le tue
(Hugo, *Le petit roi de Galice*).

Lynx | envers nos pareils, | *et tau*|pes envers nous,
Nous nous pardonnons | *tout*, | *et rien* | aux autres hommes
(La Fontaine, I, 7).

Est-ce le châtiment cette fois, Dieu sévère ? —
Alors parmi les cris, les rumeurs, le canon,
Il entendit la voix qui lui répondait | : *Non !*

(Hugo, *L'expiation*).

Veu | ve du jeune Crasse, | *et veu* | ve de Pompée,
Fi | lle de Scipion, et, pour dire encor plus,
Romai | ne, mon courage est encore au-dessus

(Corneille, *Pompée*).

Votre fille me plut, je prétendis lui plaire ;
Elle est de mes serments | *seu*|le dépositaire

(Racine, *Iphigénie*).

Mais vous qui me parlez d'une voix menaçante,
Oubliez-vous ici | *qui* | vous interrogez ?

(Id., *Ibid.*).

Il a couru sur vous, mon fils, des bruits étranges ;
Je veux les ignorer ; votre fidélité,
Si vous fûtes un jour | *faible*, | a tout racheté

(Lamartine, *Jocelyn*).

Peut-être il obtiendra la guérison | *commune*

(La Fontaine, VII, 1).

Commune est un mot d'importance capitale dans le discours du lion ; si le sacrifice ne devait procurer que la guérison de quelques-uns, on ne pourrait pas y intéresser tout le monde.

Ma funeste amitié | *pèse* | à tous mes amis

(Racine, *Mithridate*).

Phè|dre depuis longtemps ne craint plus de rivale

(Id., *Phèdre*, vers 26).

Pourquoi ce mot *Phèdre* a-t-il ici tant de relief ? parce que c'est la première fois qu'on la nomme et qu'elle est l'héroïne de la pièce.

Oui, c'est Joas ; je cherche | *en vain* | à me tromper
(Id., *Athalie*).

Je m'en retournerai | *seule* | et désespérée
(Id., *Iphigénie*).

Ce roi, fils de David, | *où* | le chercherons-nous ?
(Id., *Athalie*).

Nous empruntons maintenant plusieurs exemples à une même pièce, et nous agirons souvent ainsi au cours de cet ouvrage, parce que c'est le meilleur moyen de montrer que les effets que nous signalons ne sont pas une vaine apparence résultant d'un choix arbitraire, mais que le poète, puisqu'il les reprend plusieurs fois dans des situations analogues, les a sentis comme nous, et, ne les ayant pas écartés, les a voulus :

Et comme il s'asseyait, il vit dans les cieux mornes
L'œil | à la même place au fond de l'horizon...

Et lui restait lugubre et hagard. — O mon père !
L'œil | a-t-il disparu, dit en tremblant Tsilla...

Et Caïn dit : — | *Cet œil* | me regarde toujours !...

Rien | ne me verra plus, je ne verrai plus | *rien*...

L'œil | était dans la tombe et regardait Caïn
(Hugo, *La Conscience*).

Qu'on ne vienne pas nous objecter que le mot *œil* ou le mot *rien* étant un monosyllabe amenait forcément des mesures monosyllabiques ; si ce monosyllabisme avait gêné le poète rien n'était plus aisé pour lui que de faire précéder ce substantif de deux proclitiques, pronoms, prépositions, conjonctions, etc...

La pièce de Hugo intitulée *Première rencontre du Christ avec le tombeau* n'est pas beaucoup plus longue que *La Conscience* : nous lui emprunterons aussi plusieurs exemples très remarquables :

Puis il s'interrompit, et dit à ses disciples :
— Lazare, notre ami, | *dort*; | je vais l'éveiller.
Eux dirent : — Nous irons, | *maître*, | où tu veux aller.

Dort, c'est la parole capitale qui annonce ce qui va arriver : Jésus sait qu'il dort, les autres croient qu'il est mort. *Maître* ainsi placé et constituant à lui seul une mesure exprime toute l'admiration et toute la foi des disciples. Il a une valeur analogue dans la bouche de Marthe au dernier des trois vers suivants :

Quand Jésus arriva, Marthe vint la première,
Et tombant à ses pieds, s'écria tout d'abord :
— Si nous t'avions eu, | *maître*, | il ne serait pas mort.

On rencontre le mot *mère* à une place équivalente, avec la même valeur et la même expression admirative et confiante, dans ce vers de La Fontaine (IV, 22) :

Il a dit ses parents, | *mè*|re ! c'est à cette heure...

Trois vers plus loin dans la même pièce de Hugo nous retrouvons le même mot *maître* en relief :

Puis reprit en pleurant : — Mais il a rendu l'âme.
Tu viens trop tard. Jésus lui dit : Qu'en sais-tu, femme?
Le moissonneur | *est seul* | *maî*|tre de la moisson.

L'idée n'est plus la même, mais l'importance du mot n'est pas moindre et elle a pour effet d'annoncer qu'il va se passer quelque chose d'extraordinaire. Plus loin encore on lit les vers suivants :

Jésus dit : — Déliez cet homme, et qu'il s'en aille.
Ceux qui virent cela | *cru*|rent en Jésus-Christ,

où le mot *crurent* doit son importance à ce qu'il marque une

conclusion et oppose la conduite de la foule à celle des prêtres.

Voici pour terminer un passage plus étendu et plus suivi. Après les explications données dans ce chapitre tout commentaire est inutile :

Pauvreté ! Pauvreté ! | *c'est toi* | la courtisane.
C'est toi | qui dans ce lit as poussé cet enfant
Que la Grèce eût jeté sur l'autel de Diane.
Regarde; | — elle a prié | *ce soir* | en s'endormant...
Prié ! | — Qui donc, grand Dieu ! | *C'est toi* | qu'en cette vie
Il faut | qu'à deux genoux elle conjure | *et prie* ;
C'est toi | qui, chuchotant dans le souffle du vent,
Au milieu des sanglots d'une insomnie | *amère*,
Es venue un beau soir murmurer à sa mère :
« Ta fille est belle | *et vierge*, | et tout cela | *se vend* ! »
Pour aller au sabbat, | *c'est toi* | qui l'as lavée,
Comme on lave les morts pour les mettre au tombeau;
C'est toi | qui, cette nuit, quand elle est arrivée,
Aux lueurs des éclairs, | *courais* | sous son manteau !
Hélas ! | qui peut savoir | *pour quel*|le destinée,
En lui donnant | *du pain*, | *peut-être* | elle était née ?
. . . .
Pauvre fille ! à quinze ans | *ses sens* | dormaient encore;
Son nom | était Marie, et non pas Marion.

(Musset, *Rolla*).

On trouverait sans peine dans les œuvres de chacun de nos grands poètes quantité de pages qui se prêtent d'un bout à l'autre à une pareille dissection. Mais il ne serait pas moins aisé de recueillir chez les mêmes poètes nombre de vers plus ou moins isolés, dans lesquels apparaissent des mesures de deux ou de quatre syllabes, même de une ou de cinq, sans qu'il soit possible d'y découvrir ni licite d'y chercher la moindre intention de la part de l'auteur. En voici quelques exemples :

Où Vénus Astarté, | *fi*|lle de l'onde amère

(Id., *Ibid.*).

Un golfe de la mer, | *d'î*|les entrecoupé
(LAMARTINE, *L'infini dans les cieux*).

Mais le jour qu'il partit, plus défait et plus blême
Que n'est | un pénitent sur la fin d'un carême
(BOILEAU, *Satire I*).

Et la fièvre, au retour, terminant son destin,
Fit par avance | *en lui* | ce qu'auroit fait la faim
(ID., *Ibid.*).

Et frappant de ses feux | *les murs* | du Parthénon
(LAMARTINE, *La mort de Socrate*);

il s'agit du soleil levant.

Attendant le réveil | *du fils* | de Sophronique
(ID., *Ibid.*);

« le fils de Sophronique » c'est Socrate; les deux mots « le fils » n'ont aucune importance spéciale possible.

Dans les deux premiers exemples une oreille délicate et exercée au rythme des vers est mise en éveil par cette mesure monosyllabique venant après la coupe de l'hémistiche; mais l'attention, ne trouvant où se prendre, s'assoupit aussitôt, et aucun effet ne se produit. Dans les autres exemples la légère discordance rythmique qui résulte du voisinage immédiat de deux mesures dont l'une n'a que deux syllabes tandis que l'autre en a quatre n'est pas même assez forte pour éveiller l'attention, parce que le sens des mots soumis à ce rythme ne permet à aucun de venir en lumière, et aucun effet ne peut avoir lieu. C'est-à-dire que, — et c'est une observation d'une importance capitale, que nous avons déjà indiquée dans l'*Introduction*, p. 4, et que nous aurons à répéter souvent au cours de cet ouvrage, parce qu'elle domine toutes les questions qui en font l'objet, — *un moyen d'expression n'est jamais expressif qu'en puissance, et ne devient impressif que si l'idée le lui permet et le met en évidence.* Sans l'idée qui le féconde et le



vivifie le moyen matériel n'est qu'une possibilité irréalisée. La graine emportée par le vent meurt sur un roc aride, mais devient dans un sol fertile un arbre majestueux et puissant.

Mais ce que nous venons de dire n'épuise pas la question. Qu'est-ce qui se produit quand le poète éprouve le besoin de faire saillir un mot ou une idée et que les éléments qui lui sont fournis par le vocabulaire ou la grammaire, au lieu d'être inférieurs à deux syllabes, en atteignent quatre ou davantage? Est-ce que la partie matérielle du langage l'oblige à y renoncer et le laisse impuissant? En aucune mesure; seulement il est forcé de recourir à d'autres procédés, que l'on trouvera à leur place au cours de cet ouvrage, particulièrement au chapitre suivant: *Le rejet.*

Nous avons distingué dans ce chapitre trois genres d'effets obtenus par l'inégalité syllabique des mesures : effet de lenteur, effet de rapidité, effet d'insistance. On pourrait songer à une quatrième subdivision : du moment que les mesures plus lentes peuvent servir à mettre en relief ce qu'elles contiennent, les mesures plus rapides pourraient servir à effacer ce qui n'a pas d'importance. C'est logique du moins, mais en fait c'est un raisonnement décevant. Le poète s'efforce de faire des vers bien pleins, de ne rien dire qui ne mérite d'être dit; ce qui ne vaut pas la peine d'être exprimé, il ne cherche pas à le mettre dans l'ombre, mais à l'éviter. C'est pour obtenir des mesures à relief qu'il tolère celles qui n'en ont pas; ce n'est pas pour obtenir des mesures sans relief qu'il emploie les autres. De même dans une exposition de peinture, celui qui distribue les places des tableaux entourera volontiers les meilleurs des pires pour faire ressortir davantage les premiers; mais il ne mettra pas les bons à côté des mauvais avec le dessein d'effacer ces derniers. Ce résultat sans doute sera atteint, mais non cherché.

II

LE REJET

Tout moyen d'expression consiste essentiellement en un contraste qui éveille l'attention. Mais il y a deux points que l'on ne doit jamais oublier. C'est d'abord que le poète emploie souvent plusieurs moyens d'expression en même temps pour concourir à un même but. Ainsi on a vu plus haut des effets produits à la fois par le ralentissement ou l'accélération de l'allure et le vocalisme (p. 16, 21, 22, 23). Ailleurs, comme dans ce passage de V. Hugo (*Le Détroit de l'Euripe*), c'est le ralentissement de la mesure et en même temps la position des mots dans le vers :

> Les deux mille vaisseaux qu'on voit à l'horizon
> Ne me font pas peur. | *J'ai* | nos quatre cents galères,
> L'onde, l'ombre, l'écueil, le vent et nos colères.

Le mot « J'ai » constitue une mesure lente, et cela suffit pour le mettre en évidence, mais ce qui contribue surtout à le faire ressortir c'est qu'il est placé entre la fin d'une phrase qui cesse brusquement dans le corps même de l'hémistiche, et la coupe fixe du milieu du vers.

Le second point, qui est d'une importance capitale, c'est que l'attention mise en éveil par les moyens d'expression se porte *sur ce qui le mérite*. Dans le dernier exemple Thémistocle déclare que les deux mille vaisseaux des Perses ne lui font pas peur; pourquoi ? parce qu'il *a* quelque chose qui le rassure. Le mot par lequel il l'annonce et qui est destiné à faire impression sur les auditeurs, arrive violent, insistant quoique bref, détaché par les deux coupes qui l'entourent, et il excite l'attention avec autant de puissance qu'il est pos-



sible. Mais sur quoi s'applique cette attention? Essentielle ment sur ce qui suit. Ce qui importe n'est pas « J'ai », car Thémistocle pourrait dire par exemple : « J'ai tous mes biens à l'abri ». Ce « J'ai », c'est le coup de poing qu'emploient certains orateurs pour forcer leur auditoire à les écouter, et l'attention ainsi mise en éveil se soutient tant qu'elle trouve une matière digne d'elle, c'est-à-dire ici tant que dure l'énumération des ressources sur lesquelles tous les Grecs peuvent compter :

... J'ai | nos quatre cents galères,
L'onde, l'ombre, l'écueil, le vent et nos colères.

Dans l'exemple de *Napoléon II* :

C'est votre vieille garde | au loin | jonchant la plaine,

la mesure lente « au loin » donne le temps d'envisager une immense étendue de terrain, et surtout de se demander ce que la vieille garde fait *au loin*; l'attention reste soutenue tant que durent les mots qui donnent la réponse à cette question.

Dans les trois vers de *Pompée*, p. 27, il importe peu que Cornélie soit « veuve », même deux fois, mais ce qui frappe, c'est qu'elle l'est « du jeune Crasse », c'est qu'elle l'est « de Pompée », c'est qu'elle est fille « de Scipion ». Seule, au troisième vers, la mesure lente « Romaine » garde pour elle-même toute l'attention qu'elle suscite, attention qui avait déjà été préparée parce que le vers précédent avait fini avant que la phrase fût terminée. La pause qui suit ce vers détache la fin de la proposition et la met en évidence. Il y a quelque chose d'analogue dans l'exemple du *Détroit de l'Euripe* : la phrase, à peine commencée et annoncée à grand fracas par le mot « J'ai », se heurte à la coupe fixe du milieu du vers ; c'est un obstacle qui l'arrête ou la fait hésiter et qu'elle doit franchir avant de poursuivre sa marche régulière. Dans les deux cas il y a enjambement ou rejet.

Le *rejet* est un effet de contraste produit par le fait que la phrase syntaxique ne cadre pas avec le mètre. Il y a discordance entre les deux. Quand le mètre est fini, la phrase ne l'est pas et déborde en partie sur le mètre suivant ; ou bien la phrase est terminée avant que le mètre le soit, et alors une nouvelle phrase commence avec la fin d'un mètre pour se dérouler dans le suivant.

Dans le premier cas on dit qu'il y a rejet, dans le second qu'il y a contre-rejet.

Certains ont essayé d'établir des distinctions subtiles entre le rejet et l'enjambement. En réalité c'est une seule et même chose ; il y a rejet lorsqu'une partie de la phrase grammaticale est rejetée sur le vers suivant, et l'on peut dire dans le même cas qu'il y a enjambement parce que la phrase grammaticale enjambe sur le vers suivant.

Qu'est-ce qui résulte de cette discordance entre la syntaxe et le mètre au point de vue de la diction ? Doit-on dire la proposition d'un trait, comme font la plupart de nos acteurs, jusqu'à ce qu'elle soit terminée ? Jamais. C'est par une véritable aberration qu'on enseigne aux comédiens à dire les vers comme de la prose ; le maître de philosophie de M. Jourdain savait déjà que les vers ne sont pas de la prose, et l'on n'aurait pas dû laisser perdre son enseignement. Quand il y a conflit entre le mètre et la syntaxe, c'est toujours le mètre qui l'emporte, et la phrase doit se plier à ses exigences. Tout vers, *sans aucune exception possible*, est suivi d'une pause plus ou moins longue. Si le sens finit avec le vers, on laisse tomber la voix avec la dernière syllabe :

Tout à coup la nuit vint et la lune apparut.

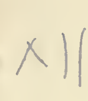
Si l'on maintient la voix haute et intense sur la dernière syllabe, on suscite ainsi l'attente de l'auditeur qui comprend que la phrase n'est pas finie. La pause qui vient après, et qu'il n'y a pas à craindre de prolonger, rend cette attente plus pressante ; aussi les mots qui suivent et sur lesquels cette attente se repose, ont le maximum de relief :

Tout à coup la nuit vint et la lune apparut ||
Sanglante.

(Hugo, *Les châtiments*).

La voix, qui était haute avant la pause, devient plus grave pour le rejet.

En résumé il y a donc contraste entre le mètre et la syntaxe, contraste entre cette fin de vers qui est haute et les autres qui sont basses, contraste entre l'intonation (hauteur musicale de la voix) de la fin de vers et celle du commencement du vers suivant. Au surplus ces effets de pause et de diction ne sont pas étrangers à la prose : « Ayant terrassé son adversaire, il l'étouffa de ses mains vigoureuses, puis il se releva ». Chute de la voix avec « releva » ; mais si le texte donne : « puis il se releva... souriant », la voix restera haute sur « releva », et se suspendra un instant pour reprendre plus grave avec « souriant ». Mais l'effet sera toujours plus considérable en vers parce qu'il y a en outre le contraste entre le mètre et la syntaxe.



La Harpe, digne précurseur de nos critiques modernes qui ont enseigné aux acteurs à éviter de laisser sentir les fins de vers, prétendait que nos vers ne peuvent pas enjamber parce qu'ils riment. Au contraire ; la rime marque la fin du vers, et plus cette fin sera marquée, plus le rejet sera possible et sensible. La Harpe ne pouvait pas prévoir tout le parti que l'on tirerait au XIX[e] siècle de l'enjambement, mais il aurait pu savoir que chez les Grecs et les Latins on n'avait pu enjamber que parce que les fins de vers étaient toujours très nettes, et il aurait dû sentir les rejets si artistiques que l'on rencontre chez nos poètes du XVII[e] siècle. En voici quelques-uns :

Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissez vivre
Un... Votre fils, seigneur, me défend de poursuivre

(Racine, *Phèdre*).

Voici en quels termes la vache se plaint, dans *L'homme et*

la couleuvre, de la méchanceté et de l'ingratitude de l'homme :

Enfin me voilà vieille; il me laisse en un coin
Sans herbe : s'il vouloit encor me laisser paître !
Mais je suis attachée; et si j'eusse eu pour maître
Un serpent, eût-il su jamais pousser si loin
L'ingratitude? Adieu : j'ai dit ce que je pense
(La Fontaine, X, 2).

Mais après certain temps souffrez qu'on vous propose
Un époux beau, bien fait, jeune et tout autre chose
Que le défunt. Ah ! dit-elle aussitôt,
Un cloître est l'époux qu'il me faut.
(Id., VI, 21).

Même il m'est arrivé quelquefois de manger
Le berger
(Id., VII, 1).

La femme est toujours femme, et ne sera jamais
Que femme, tant qu'entier le monde durera
(Molière, *Le dépit amoureux*).

Au xixe siècle les exemples sont extrêmement nombreux. Quelques-uns nous suffiront :

Devant cette impassible et morne chevauchée,
L'âme tremble et se sent des spectres approchée,
Comme si l'on voyait la halte des marcheurs
Mystérieux que l'aube efface en ses blancheurs
(Hugo, *Eviradnus*).

Et nous ne savons plus ce que nous avons fait
De notre âme, l'ayant derrière nous laissée
Au hasard.
(Id., *Toute la lyre*).

Le crédit mobilier est une bonne affaire
Pour les banques.
(Id., *Années funestes*).

Un des enfants revint apportant un pavé
Pesant, mais pour le mal aisément soulevé
(Id., *Le crapaud*).

Les balles s'acharnaient, et son puissant dédain
Souriait ; il levait son sabre nu... — Soudain
(Id., *Jean Chouan*).

Comme ils parlaient, la nue éclatante et profonde
S'entr'ouvrit, et l'on vit se dresser sur le monde
(Id., *Napoléon II*).

C'est le sceau de l'État. — Oui, le grand sceau de cire
Rouge.
(Id., *Marion de Lorme*).

Il n'est pas hors de propos de rappeler qu'ici le mot « rouge » évoque l'idée du sang qui sera versé par les ordres du cardinal et que la pièce se termine par ce vers :

Regardez tous ! voilà l'homme rouge qui passe.

Sans le rejet il n'y aurait pas d'évocation.

Nous terminerons par un exemple d'*Hernani* qui a fait couler beaucoup d'encre. On a dit que dans ce cas du moins le rejet n'était justifiable par rien, que dans cette pièce qui était en quelque sorte le manifeste du romantisme, V. Hugo avait voulu dès le second vers étonner le spectateur, et lui faire comprendre que l'on allait violer toutes les règles, même sans motif, pour le simple plaisir. Voici le début de la pièce avec l'indication des jeux de scène :

On frappe à une petite porte dérobée à droite. Elle écoute. On frappe un second coup.

Serait-ce déjà lui ?
Un nouveau coup.
C'est bien à l'escalier
Dérobé.

Un quatrième coup.

Vite ouvrons...

La duègne attend Hernani, qui doit venir par l'escalier dérobé ; si c'est à la porte du grand escalier que l'on frappe, ce n'est pas lui ; elle écoute donc avec attention pour se rendre compte si c'est bien à l'escalier *dérobé* que l'on frappe ; elle est un peu surprise, car elle n'attendait pas le visiteur si tôt ; mais au troisième coup elle est bien certaine que c'est à l'escalier *dérobé*, et elle s'empresse d'aller ouvrir, pendant que l'on frappe un quatrième coup. Le mot « dérobé » a donc ici une importance capitale et mérite bien le relief que lui donne sa position en rejet. V. Hugo était trop artiste pour sacrifier la facture d'un vers à des questions de polémique, et dès l'époque d'*Hernani* il était trop maître de son art pour ne pas donner à son vers la forme qu'il jugeait la plus propre à rendre les nuances de son idée.

Loin que la rime nuise à ces enjambements, elle leur fournit un appui qui n'est pas à dédaigner. Les romantiques l'ont si bien compris que c'est le jour où ils se donnèrent pleine liberté pour l'emploi de l'enjambement, qu'ils éprouvèrent le besoin de renforcer leurs rimes et réclamèrent la rime riche [1].

Puisque la pause qui suit le vers contribue à mettre en relief le rejet en le détachant de ce qui précède, il va de soi que si la syntaxe comporte à cette place une coupure qui facilite la pause, l'effet de ce dernier n'en est nullement affaibli.

1. C'est ce que n'ont pas vu les décadents. E. Raynaud écrivait dans *Le décadent* du 1er-15 janvier 1888 : « Les sectaires de la rime riche ont été dans la nécessité d'abuser des rejets et de l'enjambement afin qu'elle se fît moins sentir. Aussi voyez cette anomalie ; les mêmes gens qui ont tout fait pour rendre la rime distinguée ont également tout fait pour qu'on ne la distinguât point ». Au surplus il est très clair pour qui connaît bien l'école décadente et les autres écoles analogues, que la principale raison qui a fait éprouver à leurs adeptes un besoin si impérieux de renoncer à la versification de leurs devanciers, c'est que, faute d'une culture littéraire suffisante, ils n'en saisissaient ni les nuances, ni les effets, ni la variété, et qu'en un mot ils ne la comprenaient pas.

En voici quelques cas :

D'un érable noueux il va fendre sa tête,
Lorsque le fils d'Egée, invincible, sanglant,
L'aperçoit, à l'autel prend un chêne brûlant,
Sur sa croupe indomptée, avec un cri terrible,
S'élance, va saisir sa chevelure horrible,
L'entraîne, et quand sa bouche, ouverte avec effort,
Crie, il y plonge ensemble et la flamme et la mort
(Chénier, *L'aveugle*).

Et j'ai tout bonnement couru dans les offices
Chercher la boîte au poivre ; et lui, pendant cela,
Est disparu.
(Racine, *Les plaideurs*).

L'astre baisse, — il s'arrête au sommet des montagnes.
Jette un dernier regard aux cimes des forêts,
Et meurt. — Les nuits d'hiver suivent les soirs de près
(Musset, *Le saule*).

Zim-Zizimi, soudan d'Egypte, commandeur
Des croyants, padischah qui dépasse en grandeur
Le César d'Allemagne et le sultan d'Asie,
Maître que la splendeur énorme rassasie,
Songe.
(Hugo, *Zim-Zizimi*).

Mais il vieillit enfin, et, lorsque vient la mort,
L'âme, vers la lumière éclatante et dorée,
S'envole, de ce monstre horrible délivrée
(Id., *Contemplations*).

Quand il n'y a pas de coupure syntaxique avant le rejet, la meilleure diction consiste d'ordinaire à prendre pour le rejet un ton plus grave que pour le dernier mot du vers précédent. Lorsqu'il y a une coupure, comme elle est précédée le plus souvent d'une proposition incidente ou parenthétique qui

demande un ton plus grave que la moyenne, le rejet appelle généralement une élévation de la voix. Un rejet ne peut pas être dit correctement sans un changement notable de hauteur; mais en somme il importe assez peu que la modification ait lieu dans un sens ou dans l'autre. Dans les calculs que nous avons faits à ce point de vue sur des exemples variés, voici quelques-uns des cas les plus frappants que nous avons notés :

...et la lune ap—pa—rut || San—glante

sol♯

fa♯ *fa*♯

mi♯

ré♯ *ré*♯

c'est-à-dire que la voix, qui était à *fa*♯ sur la syllabe tonique du mot « lune », baisse d'un demi-ton sur l'atone qui vient après, mais regagne aussitôt ce demi-ton sur l'atone suivante pour arriver à son maximum de hauteur sur la tonique « -rut ». La montée se fait sans secousses, par progressions régulières de un demi-ton ou un ton. Après « apparut », pause de la fin du vers, pendant laquelle la voix baisse pour attaquer le rejet une quarte plus bas, en *ré*♯. Dans d'autres lectures, la voix n'était montée qu'à *fa*♯ sur « -rut » et n'était retombée qu'à *mi* sur « Sanglante » ; l'effet est du même ordre, mais beaucoup plus faible.

Dans l'exemple de Racine :

...et vous en laissez vivre || Un...

la contexture de l'hémistiche, qui n'a pas d'accent net dans l'intérieur, permet une montée plus considérable et presque continue depuis « et » en *ut*♯ jusqu'à « vivre » qui commence en *sol* et continue à monter jusqu'à *la* en passant par tous les intermédiaires. D'autre part le monosyllabisme du rejet facilite une

baisse de la voix beaucoup plus sensible ; en fait nous avons trouvé le début de « Un » en *la* de l'octave au-dessous, note sur laquelle la voyelle ne s'arrête pas ; elle monte rapidement jusqu'à *ré*♯ pour rebaisser d'un ton et finir sur *ut*♯. Cette chute d'une octave produit un effet d'une puissance énorme. Des lectures plus modérées n'ont accusé qu'une baisse d'une quinte ; c'est déjà un changement d'intonation très frappant.

Dans l'exemple de Chénier :

> ...et quand sa bouche, ouverte avec effort, || Crie...

« effort », appartenant à une proposition parenthétique, c'est-à-dire grave par nature, ne monte que jusqu'à *fa*♯, et, au lieu de baisser ensuite, la voix prend la pause pour point d'appui afin de monter plus haut et d'attaquer sur *sol*♯ le mot « Crie », qui l'entraîne jusqu'à *la*♯. En somme un écart d'une tierce majeure en deux syllabes. La marche est inverse des précédentes, mais n'est pas moins sensible, et l'effet produit est analogue.

Le cas de La Fontaine :

> ...et si j'eusse eu pour maître || Un serpent...

est plus complexe, parce que le rejet a trois syllabes, ce qui ne permet guère de les garder sur la même note comme les deux de « Sanglante », et surtout parce que la phrase n'est pas finie avec le rejet, ce qui oblige à relever la voix sur la finale, comme on a déjà pu le remarquer sur la fin de « Crie ». Il y a là plusieurs effets à combiner ; pour les préparer la syllabe « maî- » finira plus bas qu'elle n'a commencé, et d'autre part la baisse de « Un » sera peu considérable pour permettre à « ser- » de baisser sensiblement afin de ménager un effet de montée sur « -pent ». Donc « maî- » commence en *sol* et finit en *sol*♭ ; puis vient la pause et « Un » est attaqué en *fa*♯ et monte rapidement à *sol* ; mais « ser- » tombe à *mi* et « -pent »

commence sur *la* pour monter jusqu'à *si*. Dans le vers suivant, le rejet a quatre syllabes :

> ...eût-il su jamais pousser si loin || L'ingratitude ?...

la phrase est finie, mais c'est l'interrogation qui demande une montée sur la dernière syllabe. Le vers finit avec « loin » sur *mi*♭ ; la première syllabe du rejet ne baisse que jusqu'à *ré*, mais la deuxième, comme dans le cas précédent, est plus bas (*ré* ♭) ; seulement la troisième prépare l'intonation interrogative et remonte déjà jusqu'à *fa* ♭ ; enfin la dernière débute par *sol* ♭ et va jusqu'à *si* ♭.

Ces exemples suffisent pour indiquer les grands traits de la question, pour en faire entrevoir l'intérêt et pour montrer qu'elle est d'une variété presque illimitée.

La césure, on l'a vu plus haut, est devenue à l'époque classique une simple coupe, mais une coupe attendue à une place déterminée, un point de repère fixe comme la fin de vers. N'étant plus qu'une coupe, sans pause, elle n'exige plus une coupure syntaxique très forte, mais elle appelle du moins un fléchissement sensible de la cohésion syntaxique. Elle divise le vers en deux hémistiches et pour que la phrase remplisse exactement le cadre qui lui est fourni par le mètre, il faut qu'elle aussi soit composée de deux groupes syntaxiques dont la séparation coïncide avec le milieu du vers. Si le premier groupe syntaxique déborde sur le second hémistiche, il y a rejet ou enjambement à l'hémistiche, et ce rejet est tout à fait comparable à ceux que nous venons de constater au commencement d'un vers. Comme eux il a pour effet de mettre en relief le mot ou les mots qui le constituent, et comme eux il comporte un changement d'intonation.

Voici quelques exemples qui fournissent à la fois les deux espèces de rejet et qui montrent bien qu'elles ont une valeur équivalente :

> ...comme un cèdre au milieu des palmiers
> *Règne*, et comme Pathmos | *brille* entre les Sporades
> (Hugo, *Le travail des captifs*).

Puis tremble, puis expire, et la voix qui chantait
S'éteint comme un oiseau | *se pose* ; tout se tait
(Id., *Eviradnus*).

Il fit scier son oncle Achmet entre deux planches
De cèdre, afin de faire | *honneur* à ce vieillard
(Id., *Sultan Mourad*).

Lus en ne tenant compte que de la syntaxe et sans changement d'intonation, ces deux vers n'offrent aucun sens ; on ne comprend pas quel honneur il peut y avoir à être scié entre deux planches. Mais « honneur » mis en rejet à l'hémistiche explique le rejet du commencement du vers et fait entendre que l'honneur consistait dans l'emploi d'un bois précieux. Bien dit, ce vers produit un merveilleux effet.

Je veux, tout obéit, la matière inflexible
Cède ; je suis égal | *presque* au grand Invisible
(Id., *Légende des siècles*).

Tu t'es fait de valet | *brigand*, et de bandit
Courtisan.
(Id., *Torquemada*).

Parce qu'on est jaloux | *des autres*, et honteux
De soi
(Id., *Hernani*).

A Toulon le fourgon | *les quitte*, le ponton
Les prend.
(Id., *Les châtiments*).

Racine dit dans *Les plaideurs*, avec un rejet piquant :

Mais j'aperçois venir madame la comtesse
De Pimbesche. Elle vient pour affaire qui presse,

Molière produit exactement le même effet dans *Tartuffe*, par un rejet à l'hémistiche :

...Dites-lui seulement que je vien
De la part de monsieur | *Tartuffe*, pour son bien,

et de même V. Hugo dans *Les châtiments* :

En attaquant monsieur | *Bonaparte*, on me fâche.

Cette question du rejet à l'hémistiche est fort importante, comme on le verra au chapitre suivant, aussi nous paraît-il bon d'y insister et de multiplier les exemples :

Et je n'ai pu trouver | *de place* pour frapper
(Racine, *Andromaque*).

De quel front immolant tout l'État à ma fille,
Roi sans gloire, j'irois | *vieillir* dans ma famille !
(Id., *Iphigénie*).

...Lui dire qu'un cœur n'aime point par autrui,
Que vous vous mariez | *pour vous*, non pas pour lui
(Molière, *Tartuffe*).

Hé bien ! vous le voyez, ma mère, si j'ai droit ;
Et vous pouvez juger | *du reste* par l'exploit
(Id., *Tartuffe*).

On pourroit bien punir ces paroles infâmes,
Ma mie ; et l'on décrète | *aussi* contre les femmes
(Id., *Ibid.*).

Ce n'est rien seulement qu'une sommation,
Un ordre de vider | *d'ici*, vous et les vôtres
(Id., *Ibid.*).

Et tous font éclater un si puissant courroux
Qu'ils semblent tous venger | *un père* comme vous
(CORNEILLE, *Cinna*).

Vous? Mon Dieu! mêlez-vous | *de boire*, je vous prie
(BOILEAU, *Satire III*).

Virent que le Satan | *de pierre* souriait
(HUGO, *Ratbert*).

Non. — Voilà notre nuit | *de noces* commencée
(ID., *Hernani*).

Dieu jeune, viens aider | *sa jeunesse*. Assoupis
(CHÉNIER, *Le malade*).

La mort derrière lui | *surgit*, pendant qu'il chante
(HUGO, *Contemplations*).

Mais au lieu de trouver | *sa belle*, il surprendra
Le Destin séduisant | *sa fille*. A ce spectacle
(LA FONTAINE, *Ragotin*).

Et la perruque alors | *rugit* et fut crinière
(HUGO, *Contemplations*).

Princes, votre façon | *d'être lâches* me gêne
(ID., *Eviradnus*).

Mais tu ne prendras pas | *demain* à l'Éternel
(ID., *Napoléon II*).

Un ennemi qu'on porte | *en terre* n'est pas lourd
(ID., *Le roi s'amuse*).

Et vous n'avez rien vu | *de plus* dans cette ville?
DAVENANT. — Non, milord.
CROMWELL, *souriant*. — Pas rendu de visite civile,
Par exemple, à certain | *Stuart*?
DAVENANT, *atterré, à part*. — Coup imprévu!
(ID., *Cromwell*).

Puisque l'effet est dû au désaccord entre le mètre et la syntaxe, il est évident que plus la cohésion grammaticale sera forte au milieu du vers, plus la discordance sera accusée et plus l'effet sera sensible. Dans tous les exemples précédemment cités il y aurait ou au moins il pourrait y avoir en prose un accent tonique sur la sixième syllabe. Dans les suivants il n'y en aurait pas, et le changement d'intonation sera d'autant plus considérable, l'effet sera d'autant plus puissant que le mot qui termine le premier hémistiche sera plus faible, plus insignifiant, plus vide :

Voilà longtemps qu'il n'a | *tué quelqu'un*; il bâille
(Hugo, *L'aigle du casque*).

Mais qu'un traître qui n'est | *hardi* qu'à m'offenser
(Racine, *Mithridate*).

Et près de vous ce sont | *des sots* que tous les hommes
(Molière, *Tartuffe*).

Plus de salaire, et moins | *de peine*; j'en conviens
(Hugo, *Le pape*).

Ils sont maudits. Quel est | *leur crime*? Ils ont aimé
(Id., *Contemplations*).

Je jure de quitter | *tout* pour te satisfaire
(Chénier, *L'Oaristys*).

Que tu me serviras | *mieux*, étant plus méchant
(Hugo, *Torquemada*).

Qu'on me laisse et qu'Asalph | *seul* demeure avec moi
(Racine, *Esther*).

Seigneur, si j'ai trouvé | *grâce* devant vos yeux
(Id., *Ibid.*).

Le char plonge. La mer, de son soupir puissant,
Emplit le ciel sonore où la pourpre se traîne,
Et, plus clair en l'azur | *noir* de la nuit sereine,
Silencieusement s'argente le croissant

(Heredia, *Nymphée*).

...L'usage, il faut que je le dise,
Veut que ce soit d'abord | *moi* qui l'ouvre et la lise

(Hugo, *Ruy-Blas*).

Une reine n'est pas | *reine* sans la beauté

(Id., *Eviradnus*).

Sachez que nous n'avons | *rien* au-dessus de nous

(Id., *Quelqu'un met le holà*).

Car la défunte étoit | *laide*; et, de bonne foi

(La Fontaine, *Ragotin*).

Seigneur, je ne rends point | *compte* de mes desseins

(Racine, *Iphigénie*).

Toi, mon maître ? — Oui, coquin, m'oses-tu méconnoître ?
— Je n'en reconnois point | *d'autre* qu'Amphitryon

(Molière, *Amphitryon*).

Ces vers ont tous un accent sur la sixième syllabe. Comment un mot qui n'aurait pas d'accent en prose peut-il en avoir en vers ? Par l'effet du rythme. Le rythme des vers n'est pas le même que celui de la prose, et c'est le rythme seulement qui peut appeler un accent sur une syllabe où la prose n'en admet pas. C'est ainsi qu'il y a un accent tonique sur la onzième syllabe de ce vers de La Fontaine :

Que vous êtes joli ! Que vous me sem*blez* beau !

et de celui-ci de Musset :

Le siècle qui l'a vu s'en est appel*é* grand.

Il n'y en aurait pas dans la prose ordinaire.

Un mot comme « pas » dans :

Une reine n'est pas reine sans la beauté

a donc un accent rythmique, et il en résulte que ce mot, dont le traitement contraste si fort avec celui qu'il aurait en prose, attire l'attention avec une intensité vraiment extraordinaire sur le rejet qui le suit.

Dans les exemples que nous avons examinés jusqu'à présent le rejet n'est que d'une mesure et souvent il est renforcé encore par le fait que c'est une mesure lente, inférieure à trois syllabes. Mais le rejet peut être plus long et remplir tout un hémistiche ou davantage :

Non, non, je ne veux rien. Je vois que vous voulez
Être à Monsieur Tartuffe.

(Molière, *Tartuffe*).

Regarde dans ma chambre et dans ma garde-robe
Les portraits des Dandins.

(Racine, *Les plaideurs*).

N'a-t-on point de présent à faire,
Point de pourpre à donner : c'est en vain qu'on espère
Quelque refuge aux lois; encor leur ministère
A-t-il mille longueurs.

(La Fontaine, XI, 7).

Soit que je n'ose encor démentir le pouvoir
De ces yeux où j'ai lu si longtemps mon devoir

(Racine, *Britannicus*).

Mais plus le rejet s'allonge, plus sa force diminue. Le rejet long est plus intéressant et plus fort après le premier hémis-

tiche qu'après le vers complet, à cause du peu d'importance sémantique du mot qui le précède, soit que ce dernier ait peu de signification par lui-même, soit que sa valeur propre soit affaiblie par le rejet. On a vu au chapitre précédent qu'un bon moyen de mettre un mot en relief consiste à lui faire remplir à lui seul une mesure ayant moins de syllabes que la moyenne et sur laquelle par suite le rythme oblige à traîner et à insister. Mais si le mot à mettre en relief a trois syllabes ou davantage ou si c'est une locution constituée par un groupe de mots, ce moyen est évidemment inutilisable. C'est alors qu'intervient le rejet long à l'hémistiche; c'est même son principal emploi. Quand Boileau dit dans l'*Art poétique* :

> La nature est en nous plus diverse et plus sage;
> Chaque passion parle | un différent langage,

ce n'est pas le mot « parle » qui est important; sa mise en relief surprend et serait même choquante, car on n'a pas coutume d'entendre les passions *parler*. Le mot principal c'est « différent »; ce qui est intéressant c'est que les passions s'expriment chacune en un langage *différent*; mais le mot « différent » a trois syllabes, et l'expression complète « un différent langage » en a six. Le mot « parle », placé comme il est, ne fait qu'attirer fortement l'attention, qui se porte tout entière sur le rejet; lui-même est effacé par le rejet et ne garde de sa valeur propre que juste assez pour annoncer la métaphore. Même observation sur les exemples suivants :

> Le plus vil artisan eut ses dogmes à soi,
> Et chaque chrétien | *fut* | de différente loi
> (Boileau, *Satire XII*).

> A la fin sur quelqu'un de nos vices couverts
> Le public malin | *jette* | un œil inévitable
> (Id., *Satire XI*).

Ce procédé, d'un emploi courant au xviie siècle, est d'ordi-

naire encore un peu gauche chez Boileau; il est souvent plus habile chez ses contemporains :

Je veux croire en aveugle, étant sous votre empire,
Tout ce que vous aurez | *la bonté de me dire*
(MOLIÈRE, *Les fâcheux*).

Crois-tu qu'un juge n'ait | *qu'à faire bonne chère ?*
(RACINE, *Les plaideurs*).

Quand ma partie a-t-elle | *été réprimandée ?*
(ID., *Ibid.*).

On s'étonne, on la presse ; elle dit bonnement
Que son hymen se va | *conclure au firmament*
(LA FONTAINE, *Le fleuve Scamandre*).

Comme l'esclave avoit | *plus de sens que la dame*
(ID., *La matrone d'Ephèse*).

Et pour moi dont l'âme est | *ronde comme un cerceau*
(ID., *Ragotin*).

Un petit homme veuf | *d'une petite femme*
(ID., *Ibid.*).

Ce n'est pas « veuf » qui est important pour La Fontaine, mais « d'une petite femme », car c'est avant tout la *petitesse* qu'il veut faire ressortir dans le portrait de Ragotin,

Qui, dans une *petite* et proche élection,
Petitement possède une *petite* charge.

Chez V. Hugo le procédé atteint à la virtuosité :

Comme si de ces fleurs ayant toutes une âme,
La plus belle s'était | *épanouie en femme*
(HUGO, *Le sacre de la femme*).

Et la lumière était | *faite de vérité*
(ID., *Ibid.*).

Mais est-ce qu'on peut être | *offensé par son père ?*
(Id., *La paternité*).

Puissé-je encor ne pas | *me réveiller pendu*
(Id., *Cromwell*).

Donc je suis, c'est un titre à n'en point vouloir d'autres,
Fils de pères qui font | *choir la tête des vôtres*
(Id., *Hernani*).

Or ce lion était | *gêné par cette ville*
(Id., *Les lions*).

Avec ton dévouement, ta fureur, ta fierté,
Et ton courage, ils ont | *fait de la lâcheté*
(Id., *L'année terrible*).

Et ces êtres n'ayant | *presque plus face d'homme*
(Id., *Contemplations*).

Il vit le brin de paille à ses pieds, qui semblait
N'avoir pas même été | *touché par la fumée*
(Id.. *Suprématie*).

Sachez qu'on ne doit pas pendre un bon gentilhomme;
Et qu'il n'est dans ce monde, où tous droits nous sont dus,
Que les vilains qui soient | *faits pour être pendus*
(Id., *Marion de Lorme*).

De ces divers types de rejets il n'y a pas lieu de séparer les *contre-rejets*. On dit qu'il y a rejet quand un élément syntaxique dépasse l'élément rythmique dans lequel il est contenu pour la plus grande partie, et l'on dit qu'il y a contre-rejet quand un élément syntaxique commence dans le vers ou dans l'hémistiche qui précède celui où il est contenu pour la plus grande partie. Ce dernier aussi peut se produire tant au milieu du vers qu'à la fin, et à peu près avec la même valeur :

... Je médite
Sur la terre *bénie* | au fond des cieux, *maudite*
Au fond des temples noirs par le fakir sanglant
(Hugo, *Toute la lyre*).

Or le nouveau marquis doit faire une visite
A l'histoire qu'il va continuer. *La loi*
Veut qu'il soit seul pendant la nuit qui le fait roi

(Id., *Eviradnus*).

Vient de s'enfuir, *chargé* | de sa seule misère

(Boileau, *Satire I*).

Toi-même tu te fais ton procès. *Je me fonde*
Sur tes propres leçons.

(La Fontaine, X, 2).

Ce n'est point le serpent, c'est l'homme. *Ces paroles*
Firent arrêter l'autre.

(Id., *Ibid.*).

Mes jours sont en tes mains, tranche-les; *ta justice*,
C'est ton utilité, ton plaisir, ton caprice

(Id., *Ibid.*).

Le Sauveur a *veillé* | pour tous les yeux, *pleuré*
Pour tous les pleurs, *saigné* | pour toutes les blessures

(Hugo, *Dieu*).

Sans doute dans plusieurs de ces citations le mot ou les mots qui constituent le contre-rejet ne sont pas dénués d'importance, mais on trouverait aussi nombre des exemples que nous avons donnés pour le rejet où les mots qui précèdent le rejet ne sont pas sans valeur. En réalité le contre-rejet n'est qu'une forme particulière du rejet, employée surtout quand la partie à rejeter doit être longue ; si la partie qui précède la fin de vers ou la coupe et celle qui suit sont l'une et l'autre dignes d'intérêt, l'attention se porte sur toutes deux ; mais à y regarder de près c'est toujours la partie rejetée qui a le plus d'importance ; souvent même la première n'en a aucune, comme on le verra dans beaucoup des exemples suivants ; elle ne sert qu'à annoncer le rejet. Quand Charles-Quint dit dans *Hernani* :

Oui, trois de mes cités de Castille ou de Flandre,
Je les donnerais ! — *sauf*, | plus tard, à les reprendre

le mot « sauf », à lui seul, par la restriction qu'il annonce, peint tout le caractère du personnage ; mais cette restriction il ne l'énonce ni ne l'explique ; si « sauf » est important, le rejet « plus tard, à les reprendre » est capital. Et quelle différence essentielle notera-t-on entre le dernier vers et celui-ci de *Cromwell* :

Je ne vois rien en vous qui soit à dédaigner
Et vous estime enfin | *trop* — pour vous épargner.

Y a-t-il rejet ou contre-rejet dans ce vers de *Marion de Lorme* :

C'était charmant ! *Un jour* | *a tout perdu*. Chère âme !

ou dans celui-ci de *La confiance du marquis Fabrice* :

Fais-toi belle ; *un seigneur* | *va venir* ; il est bon.

En fait chacune des deux parties mises en italique a même importance.

Voici d'autres exemples tant du XVIIe que du XIXe siècle :

.... On m'y hait, *et je voi*
Qu'on cherche à vous donner des soupçons de ma foi
(MOLIÈRE, *Tartuffe*).

Oui, mon frère, *je suis*, | un méchant, un coupable,
Un malheureux pécheur tout plein d'iniquité,
Le plus grand scélérat qui jamais ait été
(ID., *Ibid.*).

C'est un rejet de deux vers et demi.

Désormais c'est la partie rejetée que nous mettrons en italique :

Je me dévouerai donc, s'il le faut ; mais je pense |
Qu'il est bon que chacun s'accuse ainsi que moi
(LA FONTAINE, VII, 1).

Par ma barbe, dit l'autre, il est bon ; et je loue |
Les gens bien sensés comme toi
(Id., III, 5.)

Attendez les zéphyrs ; qui vous presse ? un corbeau |
Tout à l'heure annonçoit malheur à quelque oiseau
(Id., IX, 2).

L'Etoile, oui, oui, l'Etoile ; à ses regards la moelle
Bout dans mes os, ainsi | *qu'un feu bien apprêté*
Fait bouillir un bouillon...
(Id., *Ragotin*).

N'y souffrant rien, il a | *gambadé de plus belle*
(Id., *Ibid.*).

Je vous aime. Ce mot | *me coûte à prononcer*
(Corneille, *Attila*).

A tout prendre, ce n'est | *la tromper qu'à demi*
(Id., *La place royale*).

Ah ! — Mon père. êtes-vous | *content de l'audience ?*
(Racine, *Les plaideurs*).

Voyez cet autre avec | *sa face de carême*
(Id., *Ibid.*).

Je meurs plus tard : voilà | *tout le fruit de ma feinte*
(Id., *Bajazet*).

...Ah ! mon frère, une femme |
Aisément d'un mari peut bien surprendre l'âme
(Molière, *Tartuffe*).

Vous me feriez damner, ma mère. Je vous di |
Que j'ai vu de mes yeux un crime si hardi
(Id., *Ibid.*).

Un klephte a pour tous biens l'air du ciel, l'eau des puits,
Un bon fusil bronzé par la fumée, et puis |
La liberté sur la montagne
(Hugo, *Les orientales*).

Car tu m'as supporté trop longtemps, car je suis |
Mauvais, je noircirais | *tes jours avec mes nuits*
(Id., *Hernani*).

Elle l'embrasse, et moi | *je suis dans mon tombeau*
(Id., *Contemplations*).

L'heure a sonné. Le bras | *se lève pour punir*
(Id., *Cromwell*).

Hernani ! je vous aime et vous pardonne, et n'ai |
Que de l'amour pour vous.
(Id., *Hernani*).

Nous autres gens de cour, on nous croit têtes folles,
Médisants, curieux, indiscrets, brouillons ; mais |
Nous bavardons toujours et ne parlons jamais
(Id., *Marion de Lorme*).

. . . Vous êtes brusque, mais |
Je vous dois d'être en vie, et, s'il vous faut jamais
(Id., *Ibid.*).

Il ne croit à rien ; mais — *quel chaos d'âme obscur !*
(Id., *Torquemada*).

Il ne sera pas inutile pour tout le monde de noter que dans ce vers le tiret après « mais » est de V. Hugo.

Dénoncer, c'est mal ; mais | *être rôti*, *c'est pire*
(Id., *Ibid.*).

Ce burg les gêne. Ils ont | *résolu de l'abattre*
(Id., *Welf, castellan d'Osbor*).

Qu'il vive ! au couvent ! Mais | *s'il reparaît plus tard*
(Id., *Le petit roi de Galice*).

Le gouffre attend. Il faut | *que l'un des deux y tombe*
(Id., *Eviradnus*).

Tu te vantes. Tu n'es | *que l'envieux de Dieu*
(Id., *Le satyre*).

C'est le destin. Il faut | *une proie au trépas*
(Id., *Orientales*).

Alors tremblante, ainsi | *que ceux qui font le mal*
(Id., *Les pauvres gens*).

Sûr. — Sûr de tout hormis | *d'avoir demain sa tête*
(Id., *Cromwell*).

Il reprit : — Enjambez le mur et le fossé,
Et restez là ; ce point | *est un peu menacé*,
Ce cimetière étant | *la clef de la bataille.*
Gardez-le. — Bien. — Ayez | *quelques bottes de paille.*
— On n'en a point. — Dormez | *par terre.* — On dormira
(Id., *Le cimetière d'Eylau*).

Avons-nous, avec ces nombreux exemples, épuisé tous les types de rejet, signalé toutes les nuances délicates dont ils sont susceptibles? Nullement ; mais nous pensons en avoir suffisamment expliqué les principes et le mécanisme, pour que tous les cas particuliers deviennent facilement intelligibles. On comprendra par exemple que dans le passage suivant le rejet à l'hémistiche du mot « surtout » constitue une sorte de repos qui renforce le mot précédent en renvoyant sur lui l'attention :

On parle, on cause, *on rit* | surtout ; — j'aime le rire,
Non le rire ironique aux sarcasmes moqueurs,
Mais le doux rire honnête.
(Id., *Contemplations*).

On ne sera pas embarrassé non plus par les rejets à suspension dans lesquels les éléments attendus sont retardés par une proposition incidente :

Il en fait des dieux ; *quitte*, | et je l'aime ainsi mieux,
A faire des liards ensuite avec ces dieux
(Id., *La colère du bronze*).

Ce phénomène n'est pas étranger à la prose ; mais le rythme des vers en double la valeur.

On ne le peut pas ; *mais*, | comme l'on sait son rôle,
Qu'on peut ainsi que lui le jouer, si l'on veut
Que l'on le représente à sa place, *on le peut*
(La Fontaine, *Ragotin*).

Qu'on le livre, ou ma main | *va*, sans que rien l'arrête,
Avecque ce chenêt, *fendre plus d'une tête*
(Id., *Ibid.*).

Il y a même dans ce genre des rejets à rebondissement, si l'on peut s'exprimer ainsi, où le membre de phrase rejeté est interrompu par une proposition parenthétique qui ravive l'attente et donne lieu en quelque sorte à un nouveau rejet :

J'ai tant de joie au cœur que maintenant j'ignore
Si ce n'est pas heureux — je ris, moi qui pleurais ! —
De te perdre un moment pour te ravoir après !
(Hugo, *Le roi s'àmuse*).

III

LES VERS DE DOUZE SYLLABES AUTRES QUE L'ALEXANDRIN CLASSIQUE A QUATRE MESURES.

A. — **Le vers romantique.**

A l'époque classique la coupe du milieu du vers est d'ordinaire encore marquée à la fois par le rythme et par la syntaxe ; le mot qui fournit la sixième syllabe et celui qui fournit la septième n'appartiennent pas au même groupe grammatical. Quand ces deux mots sont étroitement unis par la syntaxe et que la coupe n'est plus marquée que par le rythme, il y a rejet à l'hémistiche ; c'est une des catégories de vers qui ont été étudiées au chapitre précédent. Quand, avec la même cohésion syntaxique, le rythme aussi cesse de marquer la coupe, il n'y a plus de coupe du tout ; c'est le *vers romantique*.

Le vers classique avait ordinairement trois coupes, qui répartissaient ses douze syllabes en quatre groupes ; le vers romantique, n'ayant plus la coupe du milieu, n'en a en général que deux, et ses syllabes sont groupées en trois mesures. On peut donc, pour éviter les périphrases, désigner ces deux vers de douze syllabes l'un par le nom de *tétramètre* et l'autre par celui de *trimètre*.

Ce dernier a reçu le nom de vers romantique parce qu'il a été employé surtout par Victor Hugo et depuis lui. Sur son origine, on peut consulter *Revue des langues romanes*, t. XLVI, p. 5 et suiv.

Le vers romantique n'est pas une transformation du vers classique, sans quoi ce dernier n'aurait pu réapparaître qu'artificiellement à côté de lui. La chrysalide n'existe plus quand elle est devenue papillon. Loin d'être issus l'un de l'autre, ces deux types de vers sont la double postérité de l'ancien alexan-

drin, auquel ils remontent directement chacun de leur côté. Leur coexistence est donc toute naturelle, et en réalité le vers romantique n'a guère pris place à côté du vers classique que comme vers à effet.

Becq de Fouquières a parfaitement exposé les rapports théoriques de ce mètre avec l'alexandrin classique ordinaire. Ayant d'une part le même nombre de syllabes que le tétramètre et d'autre part une mesure de moins, il est plus rapide approximativement d'un quart que le vers classique et sa durée totale est moindre approximativement d'un quart. On a rarement composé des pièces entières en trimètres romantiques. En somme « le vers romantique, comme le dit Becq de Fouquières, p. 102, n'a pas remplacé le vers classique, il s'est glissé dans ses rangs ; car, ce qu'il ne faut pas oublier, dans les œuvres des poètes modernes, les trois quarts des vers pour le moins sont assujettis aux rythmes classiques ».

L'arrivée d'un trimètre, c'est-à-dire d'un vers d'un autre type, après une série de tétramètres, produit forcément un certain effet, tandis que dans une pièce tout entière en trimètres aucun d'eux ne pourrait être remarqué pour le fait d'être un trimètre.

L'introduction d'un trimètre dans une série de tétramètres constitue un changement de mètre. Tout changement de mètre, produisant un contraste, frappe et éveille l'attention qui se porte aussitôt sur ce mètre nouveau, c'est-à-dire sur les idées qu'il exprime. Ce n'est là qu'un côté de la question : En quoi consiste ce changement de mètre ? en la substitution d'un mètre plus rapide à un mètre plus lent.

Voilà donc deux éléments que nous avons pu déterminer *a priori* : accroissement de vitesse et éveil de l'attention. Ils vont nous permettre de comprendre tous les efforts produits par l'introduction du rythme romantique dans le rythme classique :

1° Nous avons vu plus haut, lorsque nous avons étudié la structure intérieure du vers, que l'emploi d'une mesure plus rapide était propre à exprimer la rapidité ; il est clair qu'il en

est de même d'un vers plus rapide et que l'augmentation de vitesse qu'il apporte correspondra bien à la représentation d'un mouvement rapide, physique ou moral. En voici quelques exemples. La plupart des vers romantiques que nous citerons sont empruntés à V. Hugo ; il est à peu près le seul poète qui en ait fait un emploi judicieux et déterminé par l'idée à exprimer. Chez les autres poètes modernes ils viennent le plus souvent au hasard et ne peuvent guère être considérés que comme des négligences, autorisées par un grand exemple mal compris. Dans ce cas ce sont de véritables vers faux.

De moment en moment le sort est moins obscur,
Et l'on sent bien | qu'on est emporté | vers l'azur
(Hugo, *Contemplations*).

Le cheval | galopait toujours | à perdre haleine
(Id., *Le petit roi de Galice*).

Et souvent il avait dans le turf ébloui,
Senti courir | les cœurs de fem|mes après lui
(Id., *Les trois chevaux*).

Enfin, dans l'air brûlant et qu'il embrase encor,
Sous le pistil géant qui s'érige, il éclate,
Et l'étami|ne lance au loin | le pollen d'or
(Heredia, *Fleur séculaire*).

Ce trimètre est tout à fait justifié par le sens; malheureusement le vers se trouve dans un sonnet et le rend faux. Comme l'a montré Becq de Fouquières, chapitre XVII, dans une strophe, et à plus forte raison dans un sonnet, qui ne repose que sur le parallélisme, les vers qui se correspondent doivent être isométriques.

D'autres, d'un vol plus bas croisant leurs noirs réseaux,
Frôlaient le front baisé par les lèvres d'Omphale,
Quand, ajustant au nerf la flèche triomphale,
L'Archer super|be fit un pas | dans les roseaux
(Id., *Stymphale*).

Le changement de rythme marqué par le trimètre est parfaitement propre à peindre le mouvement du héros ; mais il rend le sonnet faux comme le précédent.

Leur bouche, d'un seul cri, dit : Vive l'empereur !
Puis, à pas lents, | musique en tê|te, sans fureur,
Tranquille, souriant à la mitraille anglaise,
La garde impériale entra dans la fournaise

(Hugo, *L'expiation*).

Le mouvement de la garde est peint par le trimètre ; c'est un mouvement lent comme celui de l'exemple précédent. Si l'on nous objectait que nous avons annoncé tout à l'heure des mouvements rapides, on nous ferait une querelle de mots. Lorsqu'on a des scrupules, il faut toujours remonter aux principes. Or l'arrivée d'un trimètre après un tétramètre constitue une accélération, et est par conséquent propre à exprimer une augmentation de vitesse, c'est-à-dire le passage d'un mouvement lent à un mouvement plus rapide, ou bien, comme ici, le passage de l'immobilité à un mouvement lent, à un mouvement quelconque. Un trimètre succédant à un tétramètre peint un changement, par contraste ; c'est pourquoi dans ce dernier exemple le mouvement n'est pas exprimé par le vers qui contient le mot « entra », mais par celui qui nous montre que la garde s'ébranle, se met en marche ; au moment où elle entre dans la fournaise, elle ne fait que continuer son mouvement, elle ne le commence pas.

Le mouvement peut être en outre, comme nous l'avons vu plus haut dans notre étude sur l'emploi des mesures rapides, purement imaginaire ou moral :

Hélas ! vers le passé tournant un œil d'envie,
Sans que rien ici-bas puisse m'en consoler,
Je regarde toujours ce moment de ma vie
Où je l'ai vue | ouvrir son aile | et s'envoler

(Id., *A Villequier*).

Et des vents inconnus viennent me caresser,
Et je voudrais | saisir le monde | et l'embrasser
(LECONTE DE LISLE, *Glaucé*).

Faut-il que tant d'objets si doux et si charmants
Me laissent vivre au gré de mon âme inquiète !
Ah ! si mon cœur | osoit encor | se renflammer !
(LA FONTAINE, IX, 2).

2° « Toute augmentation de vitesse détermine une présentation plus rapide des idées et des images... D'autre part le temps pendant lequel nous pouvons considérer chaque élément d'idée ou chaque idée composante est devenu proportionnellement plus court... Une accélération nous fera donc sentir, par le resserrement des sons, le groupement plus étroit des idées ou des faits : en rapprochant les unités, elle nous fait éprouver la sensation de la collectivité » (B. de Fouquières, 337, 340). Le trimètre est donc particulièrement propre à contenir une énumération à trois termes qui envisage une question sous toutes ses faces, en épuise les aspects ; grâce au rapprochement synthétique dû à l'accélération, il fait de ces trois termes un tout, une unité qui résume la question :

Et quel plaisir de voir, sans masque ni lisières,
A travers le chaos de nos folles misères,
Courir en souriant tes beaux vers ingénus,
Tantôt légers, | tantôt boiteux, | toujours pieds nus !
(MUSSET, *Sur la paresse*).

« Le dernier vers est délicieux de légèreté et de vivacité », dit Arvède Barine dans son étude sur A. de Musset. Noter que les trimètres sont extrêmement rares dans les *Poésies nouvelles*.

Faisait sortir l'essaim des êtres fabuleux
Tantôt des bois, | tantôt des mers, | tantôt des nues
(HUGO, *Le sacre de la femme*).

. . . . et tous ces morts, saignant
Au loin, d'un continent à l'autre continent,
Pendant aux pals, | cloués aux croix, | nus sur les claies
(Id., *Sultan Mourad*).

Il est sans peur, | il est sans feinte, | il est sans tache
(Id., *La paternité*).

Il est cynique, | il est infâme, | il est horrible
(Id., *La pitié suprême*).

Rois, je sens que tout ment, demain trompe aujourd'hui,
Le jour est lou/che, l'air est fuyant, | l'onde est lâche
(Id., *Le détroit de l'Euripe*).

Avoir du combattant l'éternelle attitude,
Vivre casqué, | suer l'été, | geler l'hiver
(Id., *Le petit roi de Galice*).

Je jure de garder ce souvenir, et d'être
Doux au fai|ble, loyal au bon, | terrible au traître
(Id., *Ibid.*).

Toujours la nuit! | jamais l'azur ! | jamais l'aurore !
(Id., *Contemplations*).

Elle est la terre, | elle est la plaine, | elle est le champ
(Id., *La Terre*).

Ah ! les oaristys ! les premières maîtresses !
L'or des cheveux, | l'azur des yeux, | la fleur des chairs
(Verlaine, *Poèmes saturniens*).

Heureux d'ê|tre, joyeux d'aimer, | ivres de voir
(Hugo, *Le sacre de la femme*).

Ne plus penser, | ne plus aimer, | ne plus haïr
(Th. Gautier, *Thébaïde*).

A la très belle, à la très bonne, à la très chère
(Baudelaire).

3° Si nous nous rappelons en outre que l'arrivée d'un trimètre après une série de tétramètres, surprend l'esprit par le contraste qui en résulte, éveille l'attention et l'oblige à s'appliquer sur ce trimètre même, nous comprendrons que le trimètre, mettant en un relief singulier l'idée qu'il exprime, est tout désigné pour contenir l'idée la plus importante d'une tirade, celle qui la résume, qui la conclut, l'idée la plus grandiose ou la plus inattendue, l'élément qui contient la quintessence de l'idée, le fait ou l'image qui produit une antithèse avec ce qui précède, en un mot l'idée destinée à frapper l'esprit du lecteur ou de l'auditeur. En voici des exemples variés :

Aimer est le grand point, qu'importe la maîtresse?
Qu'importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse :
Faites-vous de ce monde un songe sans réveil.
S'il est vrai que Schiller n'ait aimé qu'Amélie,
Gœthe que Marguerite, et Rousseau que Julie,
Que la te|rre leur soit légère ! | — Ils ont aimé
(Musset, *La coupe et les lèvres*).

Ils ont bouleversé la mer, troublé ses flots,
Et dispersé si loin devant eux les écumes
Que l'eau de l'Hellespont va se briser à Cumes,
Je sais cela. | Je sais aussi | qu'on peut mourir
(Hugo, *Le détroit de l'Euripe*).

C'est la fin du discours de Thémistocle.

Une fraternité vénérable germait ;
L'astre était sans orgueil et le ver sans envie ;
On s'adorait | d'un bout à l'au|tre de la vie
(Id., *Le sacre de la femme*).

Et viennent opposer au passage d'un crime
Le Christ immense | ouvrant ses bras | au genre humain
(Id., *L'aigle du casque*) ;

idée grandiose et contraste.

Ayant levé la tête au fond des cieux funèbres
Il vit un œil, | tout grand ouvert | dans les ténèbres,
Et qui le regardait dans l'ombre fixement
(Id., *La conscience*).

C'est le sujet même de la pièce.

Que l'homme ait le repos et le bœuf le sommeil !
Vivez ! croissez ! | semez le grain | à l'aventure !
Qu'on sente frissonner dans toute la nature,
Sous la feuille des nids, au seuil blanc des maisons,
Dans l'obscur tremblement des profonds horizons,
Un vaste emportement *d'aimer*, dans l'herbe verte,
Dans l'antre, dans l'étang, dans la clairière ouverte,
D'aimer sans fin, | d'aimer toujours, | d'aimer encor,
Sous la sérénité des sombres astres d'or
(Id., *Contemplations*).

L'idée essentielle est *croissez et multipliez*, *aimez* ; c'est celle qui est exprimée dans les deux trimètres ; le second rentre d'ailleurs dans notre deuxième catégorie.

Les croyants dévorés dans les cirques sonores,
Râlaient un chant, | aux pieds des bê|tes étouffés
(Id., *Ibid.*).

Idée frappante destinée à montrer que les martyrs ne se sont pas trouvés malheureux.

Dans la pièce de Hugo intitulée *Suprématie*, le trimètre apparaît plusieurs fois dans des situations analogues : le puissant dieu Vâyou ayant dit à la « clarté » que rien ne pouvait lui résister, qu'il pouvait tout emporter,

L'apparition prit un brin de paille et dit :
— Emporte ceci, — Puis, avant qu'il répondît,
Elle posa | devant le dieu | le brin de paille.

Le premier de ces trois vers n'est pas un trimètre, mais il demande une observation. Le mot « prit » y remplit une mesure et a par conséquent une importance considérable ; est-ce pour mettre en relief ce qu'il y a d'extraordinaire à voir une « clarté » *prendre* quelque chose ? ce serait un effet du plus mauvais goût. La valeur exceptionnelle donnée à ce mot par le rythme et la faiblesse de la coupe qui le suit, est destinée simplement à attirer l'attention sur l'objet que l'apparition va opposer aux efforts monstrueux du dieu : « un brin de paille ». Mais le troisième vers est un trimètre parce qu'il énonce le fait qui noue le sujet. Après la description des efforts de Vâyou, cet autre trimètre :

Le brin de paille | aux pieds du dieu | ne bougea pas

est une conclusion.

Il est donc possible, à notre avis, de distinguer trois catégories de trimètres. Il serait facile de multiplier les exemples de la deuxième catégorie ; il n'en est pas de même des deux autres ; elles ne sauraient être enrichies d'exemples assez peu nombreux qu'au prix de lectures étendues et minutieuses. Nous sommes loin d'être d'accord sur ce point avec Becq de Fouquières, Renouvier et quelques autres, qui trouvaient des trimètres en si grande abondance. La cause de leur erreur n'est pas mystérieuse ; ils ont pris pour des trimètres tous les alexandrins qui ont un rejet à l'hémistiche. Cette classe, qui a été étudiée au chapitre précédent, est ancienne et très largement représentée. Lorsqu'on l'a mise à part, il reste parmi les alexandrins chez lesquels la sixième et la septième syllabes sont étroitement unies par la syntaxe, relativement peu de chose pour les trimètres. Certains ont même pu croire qu'il ne restait rien, du moins chez V. Hugo (A. Rochette, *L'alexandrin chez V. Hugo*). C'est une autre erreur. Un de leurs principaux arguments, c'est que V. Hugo s'est toujours élevé violemment contre ceux qui supprimaient la coupe après la sixième syllabe. Diverses anecdotes nous font connaître son

opinion sur ce point. Telle la suivante : « J'ai souvenir, dit Lesclide dans ses *Propos de Table*, d'une sorte d'épouvante qui s'empara de lui, quand je lui montrai, dans un de ses poèmes, un vers ternaire, qui n'avait cependant rien d'effrayant. Il était à peu près construit ainsi :

Dans les palais, dans les châteaux, dans les chaumières.

Non seulement il changea le vers, mais il me fit des remerciements très vifs de lui avoir signalé cette négligence ».

Ces faits vont à l'encontre de la démonstration qu'on en veut tirer. Si V. Hugo a jamais laissé échapper un trimètre comme celui-là, s'il a pu écrire dans un premier mouvement :

Moi pas. Par exemple il | faudra travailler ferme [1],

il est bien certain que pareille mésaventure ne serait pas arrivée à Racine, par exemple. S'il a corrigé ces vers, c'est qu'il était l'ennemi conscient du trimètre, mais s'il a pu les produire, c'est qu'il en était l'ami inconscient. Qu'il n'ait pas voulu ou pas cru faire de trimètres, il n'y a aucune raison de le contester ; mais lorsqu'on étudie théoriquement les vers d'un poète, bien que l'on ne doive jamais négliger ce que l'on peut savoir de ses opinions et de ses intentions, la principale chose à considérer en définitive, c'est ce qu'il a fait en réalité.

Or des vers tels que celui de Lesclide, V. Hugo en a fait beaucoup, comme celui-ci qui est le type même du trimètre :

Mon bien aimé, mon bien aimé, mon bien aimé !
(*Fin de Satan*).

S'il a toujours gardé scrupuleusement une séparation de mots après la sixième syllabe, c'est de sa part une simple observance matérielle à laquelle il n'a pas cru pouvoir se sous-

1. Corrigé ensuite en :
Moi pas. Ah ! par exemple, il faudra travailler
(*Les quatre vents de l'esprit*).

traire. Il n'a jamais supprimé carrément la coupe de l'hémistiche, mais il l'a réduite à zéro, ce qui théoriquement n'est pas la même chose ; il garde une trace de cette coupe par le fait qu'il en laisse subsister la place. C'est dire qu'il a été dupe d'une illusion au point de vue théorique ; mais, et c'est le seul point qui vraiment nous importe, il ne s'est jamais trompé sur la valeur pratique de ces vers que nous appelons des trimètres. Au reste le contraire serait surprenant de la part d'un artiste qui a manié avec tant de maîtrise les effets de versification. La preuve qu'il a bien senti que ces vers avaient une vertu particulière et produisaient une impression spéciale, c'est qu'il ne les a jamais laissés apparaître au hasard dans son œuvre. Ils ne se présentent que lorsque le poète a une *intention*, et toujours ils sont annoncés, préparés, décelés par leur entourage. On a noté par exemple qu'ils sont d'ordinaire précédés de vers rythmés d'une manière particulièrement ferme selon le mode classique. Nous ajouterons qu'il se sert assez souvent pour les annoncer, surtout lorsqu'il arrive à la fin d'un développement, d'un contre-rejet qu'il place dans le vers précédent. C'est le plus frappant des procédés qu'il emploie à cet usage :

Je jure de garder ce souvenir, *et d'être*
Doux au fai|ble, loyal au bon, | terrible au traître
(*Le petit roi de Galice*).

Ayant reçu de Dieu des créneaux où le soir
L'homme peut, d'embrasure en embrasure, *voir*
Étinceler | le fer de lan|ce des étoiles
(*Le régiment du baron Madruce*).

L'apparition prit un brin de paille et dit :
— Emporte ceci, — *Puis*, avant qu'il répondît,
Elle posa | devant le dieu | le brin de paille
(*Suprématie*).

Or le nouveau marquis doit faire une visite
A l'histoire qu'il va continuer. *La loi*
Veut qu'il soit seul | pendant la nuit | qui le fait roi
(*Eviradnus*).

Mais on n'a pas toujours une indication aussi nette, et d'autre part beaucoup de contre-rejets n'annoncent aucun trimètre. Dès lors la question se pose : Parmi les vers qui n'ont pas de coupure syntaxique après la sixième syllabe à quoi reconnaît-on les trimètres ? Simplement et uniquement à ce qu'ils n'ont pas de rejet à l'hémistiche. Dans les vers qui ont un rejet après la sixième syllabe, les mots qui commencent le second hémistiche ou cet hémistiche tout entier ont un relief particulier et par conséquent une importance spéciale. Ce n'est pas le cas dans les trimètres. Dans celui-ci :

Pendant aux pals, cloués aux croix, nus sur les claies,

« aux croix » n'a pas plus et ne mérite pas plus de relief que « aux pals » ou « sur les claies ». Observation analogue sur :

Vivre casqué, suer l'été, geler l'hiver.

Si dans quelques-uns des trimètres à trois termes parallèles on peut saisir une progression, elle tient aux idées exprimées, non à la nature du vers, et il y a gradation du deuxième terme au troisième comme du premier au deuxième, mais non pas mise en évidence du deuxième :

Il est cynique, il est infâme, il est horrible.

On a donc à compter d'abord parmi les trimètres tous les vers sans coupure syntaxique à l'hémistiche qui contiennent une énumération à trois termes parallèles. Toutefois il y a lieu de mettre à part, comme on le fera plus loin, ceux dans lesquels chacun des trois termes se subdivise en deux mesures, et qui par suite sont des hexamètres.

Pour les deux autres catégories de trimètres que nous avons distinguées, la détermination est beaucoup plus difficile. Comme la forme n'indique rien, on ne peut s'en rapporter qu'à l'étude attentive du fond. Il faut, pour chaque cas, examiner de très près le texte et le contexte, voir quel est le

genre d'effet qui s'adapte le mieux à l'idée exprimée, et si le poète a voulu mettre en relief un mot, une expression, ou le vers tout entier :

A Toulon, le fourgon les quitte, le ponton
Les prend; sans vêtements, sans pain, sous le bâton
(*Les châtiments*).

Les deux propositions « le fourgon les quitte » et « le ponton les prend » sont rigoureusement parallèles; dans la seconde « les prend » est un rejet du premier vers, donc dans la première « les quitte » est un rejet du premier hémistiche, et le premier de ces deux vers n'est pas un trimètre.

Si on lit en trimètre le second de ces deux vers :

Ils mettent l'affreux bât de la bête de somme
A des esprits, | comme eux pensant, | comme eux vivant
(*Les quatre vents de l'esprit*),

on le met en relief par le fait, puisqu'il vient après un tétramètre. Mais c'est une lecture brutale qui supprime toutes les nuances, et qui apporte à ce vers une allure rapide en désaccord avec les idées qu'il exprime. Si l'on veut donner à chaque mot sa valeur réelle, on le lira en cinq mesures :

A des esprits, | comme eux | pensant, | comme eux | vivant;

alors « pensant » et « vivant » auront toute la signification dont ils sont susceptibles, et non seulement ces deux mots, mais aussi l'expression « comme eux »; et cet effet sera dû bien moins au ralentissement du débit obtenu par cette nouvelle division qu'à l'attente suscitée par l'accent rythmique du mot « eux » et au changement d'intonation sur les mots « pensant » et « vivant » qu'exige la faiblesse de la coupure syntaxique placée devant eux.

Mais en tout cas qu'il fût tout ce qu'il pouvait être,
C'était | un garnement | de dieu | fort mal famé
(*Le satyre*).

C'est une conclusion, et nous savons qu'un trimètre conviendrait parfaitement; mais l'expression « un garnement de dieu » en une seule mesure serait vulgaire et passerait inaperçue. Le tétramètre la détaille et en faisant un rejet des deux mots « de dieu » met parfaitement en relief tout ce qu'il y a de pittoresque et de hardi dans cette alliance de mots. Et puis, en trimètre, la première mesure « C'était » serait sans importance; or, tandis que dans le vers à rejet à l'hémistiche ce n'est qu'un mot ou quelques mots qui ont une importance particulière, dans le trimètre c'est le vers tout entier qui est important, c'est chacune des trois mesures qui le composent.

Qu'après avoir dompté l'Athos, quelque Alexandre
Aille donc | relever | sa robe | à la Jungfrau !
(*Le régiment du baron Madruce*).

En trimètre c'est presque une inconvenance; en tétramètre c'est une idée inattendue et une image grandiose qui s'accorde bien avec le reste de la pièce.

Parfois l'hésitation est permise et les deux lectures sont à la rigueur possibles :

Un crapaud | regardait le ciel, | bête éblouie
(*Le crapaud*).

C'est une idée surprenante, la forme du trimètre lui convient. Mais celle du tétramètre

Un crapaud | regardait | *le ciel*, | bête éblouie

n'ôte rien à l'inattendu de l'idée et annonce bien mieux le sujet de la pièce par le relief qu'elle donne aux mots « le ciel »; le ciel c'est la pureté, lui c'est l'être immonde, le ciel c'est l'espérance, lui c'est le paria, le ciel c'est la charité, lui c'est le réprouvé qui va être en butte à la haine.

Si l'on veut bien relire maintenant les vers que nous avons cités comme trimètres dans notre première et notre troisième catégories, on reconnaîtra aisément que pour la plupart cette

lecture se justifie par d'excellentes raisons tandis que parfois la lecture en tétramètres fausserait le sens :

> L'Archer superbe fit | *un pas* | dans les roseaux.

Ce rejet ferait tellement ressortir « un pas » qu'il semblerait que le poète a voulu insister sur ce fait que l'archer n'a pas fait « deux » pas. Ce serait un contresens. Dans le vers :

> Puis à pas lents, musique | *en tê*|te, sans fureur,

cette décomposition d'une expression toute faite et la mise en relief du mot « en tête » suggérerait par antithèse l'idée triviale d'une position contraire.

Y a-t-il des trimètres avant les poètes romantiques ? Certainement ; en voici deux de d'Aubigné :

> Traîner les pieds, | mener les bras, | hocher la teste
> (*Les tragiques*).

> Jamais le bien, | jamais rançon, | jamais la vie
> (*Vengeances*).

En voici un de Corneille, dans *Suréna* :

> Toujours aimer, | toujours souffrir, | toujours mourir.

Plus haut, p. 63, on en a vu un de La Fontaine ; en voici deux autres :

> Que de portes ! | quel bruit de clefs ! | quel tintamarre !
> (*Le Florentin*).

> Maudit château ! | maudit amour ! | maudit voyage !
> (*Ragotin*).

Mais au XVIIe siècle ils sont à peu près exclus des genres nobles. Racine en a peut-être quelques-uns dans *Les plaideurs*, c'est-à-dire dans sa comédie ; mais il n'en a sûrement aucun

dans ses tragédies. Ceux que certains ont cru y reconnaître ne résistent pas à un examen attentif. Ce sont tous des tétramètres à césure faible, ayant pour effet de mettre en relief les premiers mots du second hémistiche ou le second hémistiche tout entier, comme ceux que nous avons cités aux p. 28, 45, 47, 48 .Dans son livre sur *L'évolution du vers français au XVII*e *siècle*, M. Souriau a essayé de démontrer qu'il y a des trimètres dans les tragédies de Racine, mais il n'y a nullement réussi. Les lectures qu'il propose n'ont pour effet que de supprimer toutes les nuances. Même le vers du rôle de Monime qu'il cite avec les commentaires si caractéristiques de Brossette et de Du Bos, vient à l'encontre de sa thèse. Racine, rapporte Du Bos, avait appris à la Champmeslé « à baisser la voix en prononçant les vers suivants, et cela encore plus que le sens ne semble le demander :

Si le sort ne m'eût donnée à vous,
Mon bonheur dépendoit de l'avoir pour époux.
Avant que votre amour m'eût envoyé ce gage,
Nous nous aimions,

afin qu'elle pût prendre facilement un ton à l'octave au-dessus de celui sur lequel elle avait dit ces paroles :

Nous nous aimions,

pour prononcer à l'octave :

Seigneur, vous changez de visage.

Ce port de voix extraordinaire dans la déclamation étoit excellent pour marquer le désordre d'esprit où Monime doit être dans l'instant qu'elle aperçoit que sa facilité à croire Mithridate, qui ne cherchoit qu'à tirer son secret, vient de jeter elle et son amant dans un péril extrême ». M. Souriau ajoute (p. 440) : « On remarquera que dans ce passage l'hémistiche disparaît à cause de cet artifice de diction ». En aucune manière; il n'y a pas d'arrêt après « nous nous aimions », il y a

seulement un brusque changement de ton. Ce mot « Seigneur » vient comme un cri couper et interrompre son récit jusque là paisible, et s'il y a un léger repos, une légère suspension de la voix dans ce vers, c'est après ce mot « Seigneur », c'est-à-dire à la coupe de l'hémistiche. En prononçant les mots « nous nous aimions » elle remarque dans la physionomie de Mithridate un mouvement subit qui lui arrache instantanément et comme malgré elle ce cri « Seigneur », et c'est en poussant ce cri, qu'elle comprend la ruse dont elle a été dupe et embrasse les conséquences de sa crédulité ; d'où l'arrêt, extrêmement court d'ailleurs, qui peut séparer ce mot « Seigneur » des suivants.

Chez les contemporains et surtout chez les successeurs de V. Hugo les trimètres ne sont pas rares ; mais aucun n'a su manier cet instrument avec autant de virtuosité. Leurs trimètres sont rarement justifiables par le sens, et trop souvent ils ne peuvent être considérés que comme des négligences, voire comme de simples vers faux. En voici quelques exemples :

Respecte, ô Voyageur, si tu crains ma colère,
Cet humble toit | de joncs tressés | et de glaïeul
(Heredia, *Hortorum deus*).

Cet andalou | de race arabe, | et mal dompté,
Qui mâche en se cabrant son mors ensanglanté
(Id., *Les conquérants de l'or*).

Et le beau carnassier qui ne va que par couples
Et qui | par dessus tous les félins | est cité
(Id., *Ibid.*).

J'ai forcé ce ragot ; je t'en offre la hure ! —
Ruyz dit, et tend le chef livide et hérissé
Qu'il tient empoigné par l'horrible chevelure
(Id., *La revanche de Diego Laynez*) ;

on ne sait comment couper ce dernier vers. Le suivant n'est pas meilleur :

> En l'an mil et cinq cent vingt-quatre, avec cent hommes
> (Id., *Les conquérants de l'or*).

Le premier vers de *Cromwell* est peut-être pire :

> Demain, vingt-cinq juin mil six cent cinquante sept.

Ces derniers exemples, à proprement parler, ne sont pas des vers. Il ne suffit pas pour faire un vers d'aligner douze syllabes l'une après l'autre; il faut que ces douze syllabes soient rythmées et même que le rythme soit net. Ces vers n'ont pas de rythme.

Mais il n'est nullement nécessaire pour qu'un trimètre soit bon qu'il soit construit exactement comme ceux que nous avons cités. Le trimètre romantique n'est qu'une étape dans l'évolution de l'alexandrin classique. V. Hugo s'est astreint à y conserver toujours une séparation de mots après la sixième syllabe, et à ne pas mettre devant cette séparation un mot essentiellement atone, comme un article, ou surtout un *e* posttonique. D'autres poètes ont renoncé à ces observances, qui n'étaient qu'un reste et un rappel d'une phase antérieure. Voici cinq exemples qui sont aussi bien rythmés que n'importe lesquels de V. Hugo :

> Sur les murailles, | sur les arbres, | sur les toits
> (Leconte de Lisle).

> Serait-ce point | quelque jugement | sans merci ?
> (Id.).

> C'est maintenant | que j'aime mieux, | que j'aime bien !
> (E. Rostand, *Cyrano*).

> Que tous ceux | qui veulent mourir | lèvent le doigt
> (Id., *Ibid.*).

Mais je marche sans rien sur moi qui ne reluise,
Empanaché | d'indépendance | et de franchise
(Id., *Ibid.*).

B. — **Pentamètres et hexamètres.**

Les tétramètres et les trimètres ne sont pas les seules formes rythmiques que puisse prendre l'alexandrin. On doit reconnaître aussi des *pentamètres* et des *hexamètres*. Ce sont des vers de douze syllabes ayant les premiers cinq mesures et les seconds six. Tandis que le trimètre est plus court et plus rapide que le tétramètre, ceux-ci sont plus longs et plus lents. Les effets que l'on obtient par leur emploi sont exactement le contraire de ceux qui sont dus au trimètre. Avec le trimètre nous avions augmentation de vitesse et par conséquent présentation plus rapide des idées et des images ; ici nous avons diminution de vitesse correspondant à une présentation plus lente des idées et des images ; en même temps il y a accroissement proportionnel du temps pendant lequel nous pouvons considérer chaque idée partielle ; en se desserrant dans l'espace, chaque élément de l'idée croît en importance, les détails se précisent. En un mot le trimètre rapproche les idées en une sorte de synthèse, le pentamètre et l'hexamètre les écartent et les analysent.

Voici d'abord des exemples de pentamètres ; après ce que nous venons de dire, ils se passeront aisément de commentaire. Ils sont d'un usage courant à la période classique, mais pourtant beaucoup plus fréquents chez les modernes :

L'heu|re, le lieu, | le bras | se choisit | aujourd'hui
(Corneille, *Cinna*).

Ton nom | demeurera | grand, | illus|tre, fameux
(Id., *Horace*).

Le lait tombe ; | adieu veau, | va|che, cochon, | couvée
(La Fontaine, VII, 10).

Le hibou repartit : Mes petits sont mignons,
Beaux, | bien faits, | et jolis | sur tous | leurs compagnons
(Id., V, 18).

Buvez, | mangez, | dormez, | et faisons | feu qui dure
(Racine, *Les plaideurs*).

Beauté, | gloi|re, vertu, | je trouve tout | en elle
(Id., *Bérénice*).

Content | de son hymen, | vaisseaux, | ar|mes, soldats,
Ma foi lui promit tout, et rien à Ménélas
(Id., *Iphigénie*).

Femmes, | vieillards, | enfants, | s'embrassant | avec joie,
Bénissent le Seigneur et celui qu'il envoie
(Id., *Athalie*).

Les ho|mmes sont ingrats, | méchants, | menteurs | jaloux
(Hugo, *Les rayons et les ombres*).

Huit jours encore | on creuse, | on sape, | on fouille, | on sonde
(Id., *Gaïffer-Jorge*).

Le faune, haletant parmi ces grandes dames,
Cornu, | boiteux, | difforme, | alla droit | à Vénus
(Id., *Le satyre*).

Et pas à pas, | Roland, | sanglant, | terri|ble, las,
Les chassait devant lui parmi les fondrières
(Id., *Le petit roi de Galice*).

Le porc et le sultan étaient seuls tous les deux ;
L'un torturé, | mourant, | maudit, | infect, | immonde ;
L'autre, | empereur, | puissant, | vainqueur, | maître du monde
(Id., *Sultan Mourad*).

Celui qu'en bégayant nous appelons Esprit,
Bonté, | Force, | Équité, | Perfection, | Sagesse,
Regar|de devant lui, | toujours, | sans fin, | sans cesse
(Id., *Ibid.*).

Voici quelques exemples d'hexamètres ; ils sont d'un emploi plus rare :

Roi, | prê|tres, peuple, | allons, | pleins | de reconnoissance
De Jacob avec Dieu confirmer l'alliance
(Racine, *Athalie*).

Je ne dirai qu'un mot. La fille qui m'enchante,
No|ble, sa|ge, modeste, | humble, | honnê|te, touchante,
N'a pas un des défauts que vous m'avez fait voir
(Boileau, *Satire X*).

Triste, | à pied, | sans laquais, | mai|gre, sec, | ruiné
(Id., *Ibid.*).

Debout sur le tréteau qu'assiège une cohue
Qui rit, | bâille, | applaudit, | tempê|te, si|ffle, hue
(Hugo, *Châtiments*).

Fuyards. | blessés, | mourants, | caissons, | brancards, | civières,
On s'écrasait aux ponts pour passer les rivières
(Id., *L'expiation*).

Il pense, | il règle, | il mène, | il pèse | il juge, | il aime
(Id., *Légende des siècles*).

Charge, | emplois, | honneurs, | tout | en un instant | s'écroule
(Id., *Ruy-Blas*).

Pâle, | éploré, | sanglant, | fouetté, | percé, | meurtri
(Id., *Fin de Satan*).

Errant, | roulant, | brisant, | sapant, | taillant, | courbant
(Id., *Dieu*).

Jalouse, | avare, | impure, | avide, | lâche, | vaine
(Id., *Toute la lyre*).

Santé, | bonheur, | beauté, | grandeur, | victoi|re, joie
(Id., *Zim-Zizimi*).

Aujourd'hui le voilà dans cette Forêt-Noire,
Le dogme ! Ignace ordonne ; il est prêt à tout boire,
Le faux, | le vrai, | le bien, | le mal, | l'erreur, | le sang !
(Id., *L'art d'être grand-père*).

Ah ! rè|gle-t-il pas tout ? | paix, | guerre, | états, | finances ?
(Id., *Marion de Lorme*).

Il m'appelait | princesse, | objet, | nym|phe, reine, | ange
(Id., *Cromwell*).

Haine, | amour, | fange, | esprit, | fièvre, | elle participe
(Id., *Toute la lyre*).

Griffo|nne, va, | vient, | court, | boit l'en|cre, rend du fiel
(Id., *Les châtiments*).

Il y a même des heptamètres et des octomètres ; ils sont rarement heureux ; ce sont des vers trop longs, sur lesquels le lecteur peine et s'essouffle :

Haine, | hiver, | gue|rre, deuil, | pes|te, famine, | ennui
(Id., *L'année terrible*).

Amours, | vertus, | fureurs, | hym|nes,cris, | plaisirs, | peines
(Id., *La trompette du jugement*).

Vrai, | faux, | pourpre | et haillon, | le carcan, | l'auréole,
Jour | et nuit, | vie | et mort, | oui, | non, | navette folle
(Id., *Dieu*).

Plaisir, | Tourment, | Enfer | et Ciel, | Bien, | Mal, | Oui, | Non
(Id., *Les quatre vents de l'esprit*).

Nais, | grandis, | rê|ve, souffre, | ai|me, vis, | vieillis, | tombe
(Id., *Contemplations*).

Parmi les hexamètres il en est certains (auxquels nous avons fait allusion plus haut, p. 70), qu'il est bon de signaler à part. Nous les appellerions volontiers des trimètres-hexamètres.

Ce sont des trimètres par la syntaxe et des hexamètres par le rythme. Ils appartiennent à notre deuxième catégorie de trimètres en ce qu'ils contiennent une énumération à trois termes parallèles, mais au lieu d'être synthétiques, ils sont analytiques. Chacun des trois membres se divise en deux parties qu'il y a lieu de mettre en relief en donnant à chacune un accent rythmique et en constituant avec chacune une mesure :

Dormez, | vertus, || dormez, | souffran || ces, dormez, | crimes
(Hugo, *Le pape*).

Il faut | qu'il marche ! || Il faut | qu'il roule ! || Il faut | qu'il [aille !
(Id., *Cromwell*).

Le haut, | le bas, || le vrai, | le faux, || le mal, | le bien
(Id., *Toute la lyre*).

Ni beau | ni laid, || ni haut | ni bas, || ni chaud | ni froid
(Id., *L'année terrible*).

De blanc, | de noir, || de faits, | de vents, || de vieux, | de neuf
(Id., *L'âne*).

Dieu | c'est la raison, || Dieu | c'est l'amour, || Dieu | c'est l'être
(Id., *Les quatre vents de l'esprit*).

Va-t'en, | bourreau ! || va-t'en, | juge ! || fuyez, | démons !
(Id., *Contemplations*).

Mourez, | vivants ! || croulez, | murs ! || séchez-vous, | sillons !
(Id., *Fin de Satan*).

Satan | rè || gne, le mal | fait loi, || l'enfer | c'est l'ordre
(Id., *Le pape*).

Descends, | Char||les, descends, | Frédéric, || descends, | Pierre
(Id., *La pitié suprême*).

Le savant | brait, || le roi | rugit, || le manant | beugle
(Id., *Dernière gerbe*).

Les fleurs | au front, || la boue | aux pieds, || la haine | au cœur
(Id., *Chants du crépuscule*).

Le siècle | ingrat, || le siècle | affreux, || le siècle | immonde
(Id., *Légende des siècles*).

Voyez | le roi. || Voyez | Cotys. || Voyez | mon père ;
Fléchissez, triomphez, bravez
(Corneille, *Agésilas*).

Gardiens | des monts, || gardiens | des lois, || gardiens | des villes
(Hugo, *Les trois cents*).

Reprends | ce corps, || reprends | ce sein, || reprends | ces lèvres
(Id., *L'épopée du ver*).

Sauvant | les lois, || gardant | les murs, || vengeant | les droits
(Id., *La confiance du marquis Fabrice*).

Il bri|se Rome, || il tue | Athène, || il détruit | Sparte
(Id., *Religions et religion*).

Le sceptre | est vain, || le trône | est noir, || la pourpre | est vile
(Id., *Le pape*).

L'amour | qui veut, || l'espoir | qui luit, || la foi | qui fonde
(Id., *L'art d'être grand-père*).

Il y a aussi des vers qui ne sont pas des hexamètres, dans lesquels certaines expressions peuvent être groupées deux à deux ; mais c'est sans importance :

Va, | vient, || mon|te, descend, || féconde, | enflamme, | emplit
(Id., *Fin de Satan*).

Veille | ou dors, || viens | ou fuis, || nie | ou crois, || prends | ou laisse
(Id., *Dieu*).

Durandal flamboyant semble un sinistre esprit ;
Elle va, | vient, || remonte | et tom||be, se relève,
S'abat, et fait la fête effrayante du glaive
(Id., *Le petit roi de Galice*).

Ce qui par contre est capital, c'est, lorsqu'on est en face d'un trimètre syntaxique, de savoir s'il faut le rythmer en trimètre ou en hexamètre. L'une ou l'autre lecture en change complètement l'effet et la valeur. Seul un examen très attentif du contexte permet de trancher la question. Lorsque Doña Sol supplie Hernani de la laisser le suivre, il rassemble comme en un faisceau pour les lui présenter toutes en même temps les raisons qu'il croit capables de lui faire comprendre qu'elle doit le laisser fuir seul. C'est un trimètre synthétique :

Je suis banni ! | je suis proscrit ! | je suis funeste !
(*Acte II, scène 4*).

Quand, dans *Le parricide*, le poète a rappelé en 25 vers tous les hauts faits de Kanut, il résume vivement le tout et le synthétise dans ce trimètre :

Il fut héros, | il fut géant, | il fut génie.

Mais quand, dans *Le petit roi de Galice*, Pacheco énumère les fatigues incessantes du prince guerroyeur, qui doit toujours aller de l'avant sans trêve ni répit, c'est par un hexamètre qu'il met en relief tous les détails, toutes les circonstances :

Marcher | à jeun, || marcher | vaincu, || marcher | malade,

et qu'il insiste sur cette idée de *marcher* sans cesse, qui est pour lui une nécessité et comme une obsession.

IV

LA VARIÉTÉ DU MOUVEMENT RYTHMIQUE

Beaucoup de personnes s'imaginent que nos vers du mode classique sont d'une intolérable monotonie et qu'ils sont tous rythmés d'une manière uniforme, si bien que ce serait pour y introduire un peu de diversité qu'on aurait été obligé, au XIX[e] siècle, de recourir à l'enjambement et au rythme ternaire. Ce sont là des jugements superficiels et erronés, qui n'ont pu naître que dans le cerveau de gens qui comprennent mal et ne savent pas dire nos alexandrins. L'enjambement et le rythme ternaire sont destinés uniquement à produire des effets particuliers, qui ont été étudiés aux chapitres précédents ; quant au mouvement rythmique, il est, chez les bons versificateurs, d'une variété presque sans limites.

Nous avons montré que dès le XVII[e] siècle nos poètes connaissaient l'alexandrin non seulement sous forme de tétramètres, mais aussi sous forme de trimètres, de pentamètres et d'hexamètres ; mais les vers de ces trois dernières catégories sont rares, exceptionnels même. Ils apparaissent dans la proportion de un pour mille, ce qui est évidemment insuffisant pour empêcher la monotonie du type dominant. La critique resterait donc entière en ce qui concerne l'alexandrin tétramètre si ce mètre n'obtenait, comme nous l'avons fait voir au premier chapitre, une variété incessante en répartissant diversement ses douze syllabes dans ses quatre mesures. C'est moins de une fois sur cinq en moyenne que les quatre mesures contiennent le même nombre de syllabes, et il est rare que les douze syllabes soient groupées en mesures de la même manière dans deux vers consécutifs.

C'est d'une manière analogue que dans l'ancienne poésie

grecque, sans parler de la diversité des coupes, la variété était obtenue dans les mètres dactyliques par le mélange des spondées avec les dactyles, et dans les vers iambiques et trochaïques par le mélange des spondées, des dactyles, des anapestes avec les iambes et les trochées. De même en allemand dans une pièce comme la poésie bien connue de Gœthe intitulée *Erlkönig*, où les pieds sont d'une manière générale du type *une atone* + *une tonique*, la variété est due à l'apparition fréquente au milieu de ces pieds d'autres qui sont composés de *deux atones* + *une tonique*.

Le rythme, on le sait, est constitué par le retour des temps marqués à intervalles théoriquement égaux. Dans la réalité les intervalles ne sont pas rigoureusement les mêmes ; ils tendent seulement à se rapprocher de l'égalité ; pour cela, comme on l'a vu plus haut, p. 13 et suiv., les syllabes de certaines mesures s'allongent et celles de certaines autres se raccourcissent, et c'est une des principales sources d'effets pour les poètes. La différence de durée qui peut exister en fait entre deux mesures d'un même vers est d'ordinaire une fraction de seconde; dans les cas extrêmes elle peut atteindre une seconde entière, et il n'est pas impossible qu'une mesure dure le double d'une autre. Mais l'oreille, seul juge du rythme, se soucie fort peu de ces inégalités qui ne portent jamais que sur de très petites quantités ; pourvu qu'elle sente qu'il y a eu allongement des syllabes dans les mesures qui en ont moins que la moyenne ou raccourcissement dans celles qui en ont plus, elle ne cherche pas à se rendre compte si ces changements de vitesse ont eu pour effet d'aboutir toujours à des durées rigoureusement égales ; elle en serait d'ailleurs incapable. Pourvu qu'elle trouve la régularité dans la variété, elle est satisfaite.

Mais si l'oreille n'est pas à même d'apprécier exactement les différences de durée, pas plus qu'elle ne peut à l'audition d'un vers définir avec précision les variations de hauteur ou d'intensité, une science récente, la *phonétique expérimentale*, permet aujourd'hui d'isoler et de mesurer avec certitude chacun de ces éléments et d'en calculer les variations infinitésimales.

Nous ne faisons pas allusion ici aux travaux qui ont été publiés jusqu'à présent sur ces questions ; ils sont tous sans valeur et plusieurs même sont ridicules. Leurs défauts viennent de ce que ceux qui les ont faits ignoraient ce que c'est qu'un vers français et ne savaient pas se servir des appareils qu'ils avaient entre les mains. D'aucuns se sont imaginé qu'en faisant enregistrer par un instrument des vers dits par des personnes absolument incompétentes, et en analysant ensuite les tracés, ils arriveraient à savoir ce que c'est qu'un vers ; comme si, en calculant combien de grammes de chaque couleur la fille de mon concierge a mis dans les horreurs dont elle tapisse la loge de son père, je pensais découvrir le secret des chefs-d'œuvre d'un Rembrandt. D'autres, partant de cette idée que les temps marqués devaient tomber à des intervalles mathématiquement égaux, ont voulu les réduire de force à cette égalité ; après avoir amputé le commencement du vers sous couleur d'anacruse [1] et la fin sous quelque autre prétexte, ils ont divisé ce qui restait en tranches arbitraires et barbares qu'ils ont décorées du nom de pieds et qu'ils se sont efforcés, mais en vain, de rendre égales. D'autres enfin, — nous en passons, — ayant voulu mesurer les variations de l'intensité au cours d'un même vers, ont édifié une méthode qui les a conduits à trouver d'ordinaire la plus forte intensité dans les syllabes qui sont le plus notoirement faibles, en particulier dans celles qui n'ont pas d'autre voyelle qu'un *e* muet ! C'est vraiment pitié de voir des gens qui disposent d'appareils de précision en faire un si piètre usage. De pareilles élucubrations ne doivent pas être discutées dans ce livre ; nous ne pensons même pas qu'elles méritent de l'être nulle part.

Nous donnerons pour quelques exemples les renseignements qui nous ont été fournis par la phonétique expéri-

1. L'anacruse est une invention saugrenue d'un philologue allemand du siècle dernier, qui eut recours à cet artifice pour scander certains vers grecs dont il ne pouvait venir à bout sans ce subterfuge ; les Grecs n'en avaient jamais eu besoin.

mentale. Il ne sera pas inutile de faire observer que loin de confier la diction des vers que nous avons étudiés au premier venu, comme l'ont fait quelques-uns, voire à des illettrés, nous n'avons jamais eu recours qu'à des personnes soigneusement choisies parmi les plus compétentes et les plus expérimentées; d'autre part elles n'ont jamais dit ces vers avec aucune idée préconçue, ne sachant pas d'avance à l'étude de quel point particulier ils devaient servir; elles se sont seulement efforcées de les dire avec le plus de perfection possible, en se conformant aux intentions du poète telles qu'elles ressortent du détail de la facture.

Voici d'abord six vers de V. Hugo (*Napoléon II*), avec trois indications sous chaque syllabe. Les chiffres de la première ligne indiquent la durée des syllabes en centièmes de seconde ; la deuxième ligne concerne l'intonation ; elle donne les notes sur lesquelles ont été dites chacune des voyelles ; les chiffres de la troisième ligne font connaître l'intensité relative de chaque syllabe[1] :

1. Les durées ont été comptées au 1/400 de seconde; il nous a paru plus clair de présenter les résultats en centisecondes.

Les chiffres indiquant l'intensité ont été divisés uniformément par 25, parce que les rapports sont plus frappants entre de petits chiffres qu'entre de grands chiffres ; on saisit tout de suite quel rapport il y a entre 1 et 5, tandis qu'on ne voit pas bien le même rapport entre 26 et 130.

L'intensité a été calculée suivant une méthode qui n'a pas encore été publiée, et qui ne saurait être exposée ici en détail, car elle est extrêmement complexe. On se contentera de dire brièvement en quoi elle consiste. Il est connu que l'intensité d'un son est proportionnelle au carré de l'amplitude des vibrations qui le produisent ; il est connu également que l'amplitude est inversement proportionnelle à la hauteur musicale du son. Il faut donc égaliser les amplitudes au point de vue de la hauteur avant de les élever au carré pour les comparer entre elles. Mais auparavant plusieurs opérations délicates sont nécessaires. Les vibrations telles que nous les voyons sur nos tracés ne sont pas les vibrations réelles de notre voix. Elles ont été transmises par l'intermédiaire d'une membrane au stylet qui les a enregistrées. Cette membrane, quelle qu'en soit la nature, caoutchouc, papier, ébonite, lamelle d'acier, d'or, de verre, de mica, les

Courbés comme un cheval qui sent venir son maître,

27 36 16 20 26 51 18 24 10 26 26˙ 56 | 23

mi_2 $sol\sharp_2$ $ré_2$ $sol\sharp_2$ $sol\flat_2$ $la\flat_2$ $la\flat_1$ sol_2 sol_2 la_2 $ré_2$ la_2

13 **18** 11 11 11 **19** 3 8 9 **16** 12 **36**

Ils se disaient entre eux : Quelqu'un de grand va naître,

19 19 18 30 42 69 26 28 11 61 26 104 | 21

mi_2 $fa\sharp_2$ la_2 $la\flat_2$ fa_2 $la\flat_2$ $fa\sharp_2$ $sol\flat_2$ $la\flat_2$ $la\sharp_2$ sol_2 $sol\flat_2$

4 8 16 **25** 6 **31** 8 10 19 **36** 7 **21**

L'immense empire attend un héritier demain ;

20 30 26 56 20 68 24 16 19 54 38 77

fa_2 $la\flat_2$ $sol\sharp_2$ la_2 $ré_2$ fa_2 $sol\flat_2$ $sol\flat_2$ sol_2 $fa\sharp_2$ mi_2 fa_2

2 5 8 **14** 2 **6** 2 6 7 **9** 2 **8**

Qu'est-ce que le Seigneur va donner à cet ho | mme,

97 22 18 15 34 93 27 30 35 18 17 37 54

si_2 $sol\flat_2$ $sol\flat_2$ sol_2 $fa\sharp_2$ sol_2 $ré\sharp_2$ $fa\sharp_2$ sol_2 sol_2 la_2 $sol\sharp_2$

36 2 $2\frac{1}{2}$ ˙3 5 **11** 3 5 **18** 5 8 **23**

a déformées. Toute membrane est complaisante pour certaines notes et résistante pour certaines autres, c'est-à-dire qu'à intensité égale elle donne des vibrations très amples ou au contraire très réduites suivant la note. Il faut donc calculer le coefficient, positif ou négatif, de la membrane à ce point de vue. Il faut calculer aussi le coefficient de la membrane suivant le timbre. Cette question se confond dans une certaine mesure avec la précédente, mais en est pourtant nettement distincte, car il ne s'agit plus de la note fondamentale, mais de certains sons harmoniques. Il faut calculer également, lorsqu'on mesure l'intensité d'une voyelle, le lancement de la membrane par un élément consonantique qui la précède ou son lancement régressif par un élément consonantique qui la suit, ou même tous les deux en même temps quand la voyelle est très brève. Il ne faut pas oublier de compter l'inertie de la membrane, car une membrane donne des vibrations beaucoup plus amples lorsqu'elle est déjà en mouvement que lorsqu'elle part du repos, et de même lorsqu'elle est soutenue par un mouvement suivant que lorsqu'elle retombe au repos. Enfin il faut faire état de toute circonstance qui pourrait agir sur la membrane et en troubler le mouvement normal, comme par exemple le bruit d'un diapason chronométreur vibrant dans le voisinage.

C'est du moins ainsi que nous avons procédé.

Qui plus grand que César, plus grand même que Ro | me,

20 34 51 30 50 74 24 41 46 18 20 42 56
$sol\flat_2$ $fa\sharp_2$ $sol\sharp_2$ $sol\flat_2$ fa_2 $sol\sharp_2$ $fa\sharp_2$ $fa\flat_2$ $la\flat_2$ sol_2 $sol\flat_2$ $si\flat_2$
1 $1\frac{1}{2}$ **6** 1 $1\frac{1}{2}$ **6** 1 $2\frac{1}{2}$ **13** 4 5 **19**

Absorbe dans son sort le sort du genre humain?

19 70 17 21 27 94 37 98 26 37 13 93
fa_2 sol_2 $sol\flat_2$ $sol\sharp_2$ sol_2 $la\flat_2$ $la\flat_2$ $la\flat_2$ sol_2 $mi\sharp_2$ fa_2 fa_2
4 **16** 3 6 8 **18** 8 **25** 3 4 4 **10**

Ces vers, qui sont tous les six des tétramètres, ne contiennent aucun phénomème rythmique qui ne soit d'usage courant à l'époque classique. Leur variété au point de vue rythmique provient uniquement de ce que leurs mesures sont constituées tantôt par trois syllabes, tantôt par deux, tantôt par quatre, et que l'un d'eux même présente côte à côte une mesure d'une syllabe et une mesure de cinq. Deux vers de suite, le deuxième et le troisième fournissent la même répartition rythmique des syllabes (4, 2, 4, 2); mais il n'en résulte aucune monotonie, car ils n'ont jamais deux mesures consécutives du même nombre de syllabes. La monotonie ne risquerait d'apparaître que s'il y avait deux vers de suite ayant 3 syllabes dans chacune de leurs mesures (3, 3, 3, 3) ; ce passage n'offre qu'un vers de ce type, le cinquième. Le premier est du type 2, 4, 4, 2, le dernier est du type 2, 4, 2, 4. C'est le quatrième qui offre le contraste le plus violent, avec 1, 5, 3, 3.

Les mensurations auxquelles nous avons soumis ces vers nous apprennent-elles quelque chose ? Sur la manière dont ils sont rythmés, non ; car ils appartiennent tous les six à des types si simples et si nets, qu'il n'y a pas un de leurs temps marqués sur la place duquel eût pu hésiter quiconque a l'habitude du rythme des vers. C'est plutôt des observations générales qu'elles provoquent.

Les mesures, on l'a déjà vu, finissent toutes avec une syllabe tonique, qui fournit le temps marqué ; elles vont d'un

temps marqué au suivant, et, sauf celles qui sont monosyllabiques comme la première du quatrième vers, elles commencent toutes par un temps faible. La première mesure d'un vers n'est pas précédée immédiatement d'un temps marqué ; mais sa limite initiale n'est pas moins nette, c'est le silence qui la précède ; elle commence au moment où son premier temps faible rompt ce silence. Les mesures de nos vers sont donc ascendantes, comme les mots mêmes de notre langue.

Les chiffres de la troisième ligne montrent que leur intensité reste la même pour toutes les syllabes atones, comme dans la deuxième mesure du premier vers « comme un cheval » = 11, 11, 11, 19 ; ou bien, ce qui est beaucoup plus fréquent, l'intensité croît sans défaillance du commencement à la fin de la mesure, comme dans la troisième du même vers, « qui sent venir » = 3, 8, 9, 16. En tout cas jamais de diminution d'intensité au cours d'une même mesure ; l'accentuation binaire n'est qu'un rêve germanique, que certains Français ont eu le tort de prendre pour une réalité.

La syllabe qui porte le temps marqué est toujours la plus longue de la mesure à laquelle elle appartient, même lorsqu'elle contient une voyelle naturellement brève, comme l'*o* ouvert de *homme* ou de *Rome*. Il est évident qu'à l'audition cette longueur s'unit à l'intensité pour marquer le rythme.

Il n'en faudrait pas conclure que l'intensité et la durée sont proportionnelles. Dans la troisième mesure du premier vers la syllabe « ve- » est un peu plus intense que la syllabe « sent », mais elle est beaucoup plus brève ; dans la deuxième mesure du même vers, la syllabe « che- » est de plus d'un tiers plus longue que la syllabe « co- », mais elles ont même intensité.

Le maximum de hauteur coïncide le plus souvent avec le maximum d'intensité et de durée, et il va de soi que dans ce cas ce troisième élément vient renforcer l'impression totale. Mais cette coïncidence n'est nullement nécessaire ; il arrive que la syllabe la plus intense d'une mesure est plus grave

que la précédente, comme on le voit au deuxième vers (1re et 4e mesures), au troisième (3e mesure), au quatrième (4e mesure). Il n'est pas rare, dans les mesures à plusieurs syllabes, que la hauteur ondule, aussi bien que la durée, mais toutes deux indépendamment. Les deux mouvements sont parallèles dans la première mesure du troisième vers, mais ils divergent dans la troisième mesure du même vers. On remarquera que dans les quatre mesures à 3 syllabes du cinquième vers, qui toutes présentent un accroissement parallèle de la durée et de l'intensité, il y a fléchissement de la hauteur avec la syllabe du milieu ; mais il faut se garder d'y voir la règle des mesures à trois syllabes ; elle est démentie par les deux mesures qui constituent le second hémistiche du vers précédent. En somme, la hauteur, la durée et l'intensité ne sont pas forcément liées l'une à l'autre aux temps forts, et sont très indépendantes l'une de l'autre aux temps faibles.

Les vers d'une même tirade ont-ils même durée ? Ce n'est nullement obligatoire ; le deuxième et les trois suivants ont sensiblement même durée : 453, 448, 443 et 450 centisecondes ; mais le premier est plus court d'un quart, et le dernier est plus long d'un cinquième. Les hémistiches sont quelquefois à peu près égaux, comme ceux du premier vers (176 et 160 cs.)[1] ou ceux du troisième (220 et 228 cs.) ;

1. Les mesures se comptent d'un temps marqué à l'autre, c'est-à-dire que dans l'intérieur d'un vers elles commencent immédiatement après un temps marqué et se terminent avec le suivant, et qu'au début d'un vers elles commencent après le silence et se terminent avec le premier temps marqué. Le temps marqué porte sur toute la syllabe qu'il frappe, tant sur les éléments consonantiques que sur la partie vocalique. On pourrait s'en rendre compte par des expériences très simples, si l'on n'en était suffisamment averti par l'oreille. La syllabe rythmique comprend l'implosion de son premier phonème, qu'il soit consonantique ou vocalique ; elle se termine avec la dernière vibration de sa voyelle si cette dernière est suivie d'une pause (fin du vers) ou d'une consonne essentiellement explosive ; ainsi dans « courbés comme » l'implosion du *c* de *comme* appartient à la deuxième mesure.

mais souvent ils diffèrent d'une quantité très notable, comme dans le dernier (248 et 304 cs., c'est-à-dire 1/5 environ) et surtout dans le quatrième (279 et 164 cs., c'est-à-dire environ 2/5).

Les mesures aussi sont tantôt à peu près égales et tantôt plus ou moins inégales. Ainsi la troisième et la quatrième mesures sont égales entre elles au premier vers, au deuxième et au troisième, et dans les trois cas il s'agit d'une mesure à quatre syllabes suivie d'une mesure à deux. Mais au premier vers la deuxième mesure a duré une demi-seconde de plus que la première ; au troisième vers, c'est la première qui a dépassé la deuxième de près d'une demi-seconde. Mais tout cela est sans importance puisqu'en définitive l'inégalité n'est jamais assez considérable pour que le rythme soit rompu, et l'égalité n'est jamais assez continue pour engendrer la monotonie.

Ce qui est plus intéressant, c'est qu'au quatrième vers la première mesure, qui est monosyllabique, si elle est fortement dépassée en durée par la deuxième qui a cinq syllabes, dépasse à son tour légèrement la troisième et très sensiblement (d'un quart) la quatrième, qui ont toutes deux trois syllabes. Ces phénomènes soulèvent une question : comment s'opèrent ces raccourcissements des syllabes dans les mesures qui en ont plus de trois et ces allongements dans les mesures qui en ont moins de trois ? Quels sont les éléments de la syllabe dont l'élasticité permet cet étirement ou cette

Si la voyelle est suivie d'une sonante essentiellement implosive (c'est-à-dire suivie d'une autre consonne) cette consonne implosive appartient à la syllabe rythmique ; ainsi dans « absorbe » l'*r* appartient à la syllabe rythmique, mais l'implosion du *b* de *-be* appartient à la mesure suivante.

C'est pour ces raisons qu'aux deux premiers vers nous avons mis à part la syllabe sourde *-tr* qui les termine ; elle est en dehors du rythme et tombe dans la pause. De même aux vers 4 et 5 nous avons mis à part l'*m* de « homme, Rome », parce que, même sans prononcer l'*e*, c'est une résonance essentiellement explosive.

contraction ? Est-ce uniquement la partie vocalique, ou aussi la partie consonantique ? C'est l'une et l'autre, et souvent par parts à peu près égales ; mais dans les cas où la voyelle est par nature très brève et en quelque sorte inallongeable, c'est la consonne qui fournit à peu près tout. Quelques exemples préciseront ce point. Voici d'abord un vers de La Fontaine, déjà étudié aux pages 23 et 48 :

Que vous ê|tes joli ! | Que vous me semblez | beau !

Les quatre mesures de ce vers ont duré respectivement 83, 91, 127 et 80 centisecondes. L'*o* fermé du monosyllabe « beau » est allongeable presque à volonté, et en effet il a occupé 53 centisecondes ; mais l'implosion sonore du *b* (que l'on appelle une momentanée lorsqu'on ne considère que son explosion) a duré 27 cs., alors que celle du *b* de « semblez », qui n'est dans aucune condition spéciale, n'avait duré que 9 cs. ; l'allongement de cette implosion l'a portée du simple au triple.

L'exemple de Musset, déjà examiné à la page 14, est plus frappant parce qu'il présente une voyelle difficile à allonger, et il est plus riche en enseignements parce qu'il est plus complexe :

Il était *nu* comme Ève à son premier péché...
Hassan était donc *nu*, mais *nu* comme la main,
Nu comme un plat d'argent, *nu* comme un mur d'église,
Nu comme le discours d'un académicien.

Au premier vers l'*n* du mot « nu » a duré 14 cs. et l'*u* 10 cs. ; c'est bref pour une syllabe qui porte le temps marqué. Au premier hémistiche du deuxième vers, le mot « nu » a déjà une certaine importance, à cause de l'idée qu'il contient et de la place qu'il occupe : il rappelle en y insistant l'idée exprimée dans le premier vers et il constitue une syllabe rythmique devant une coupure syntaxique. Aussi, bien qu'il

appartienne à une mesure à quatre syllabes, il s'allonge déjà d'une manière sensible : son *n* dure 17 cs. et son *u* 22. Au deuxième hémistiche il est repris avec une insistance plus accusée et il fait partie d'une mesure à deux syllabes ; ce dernier fait l'oblige à s'allonger, mais l'*n* seul y pourvoit : il passe à 21 cs. tandis que l'*u* reste à 22. La violence de l'insistance est marquée par l'augmentation de hauteur et d'intensité ; dans le premier hémistiche l'*n* et l'*u* avaient été dits tous deux sur $ré_2$, dans le deuxième l'*n* est sur la_2 (une quinte) et l'*u* est sur $ré_3$ (une octave). Dans le deuxième hémistiche l'*n* est deux fois plus intense que dans le premier, et l'intensité de l'*u* a triplé.

C'est dans ce deuxième hémistiche que la progression sémantique a donné à ce mot « nu » son maximum d'insistance ; les deux vers suivants ne font que reprendre la même idée sous des formes diverses, mais sans que la progression continue ; l'effet a été produit, on baisse un peu le ton ; l'insistance n'est plus que dans la triple répétition du mot « nu », qui est dit les trois fois de la même manière, mais avec une intensité moindre d'un tiers, tant pour l'*n* que pour l'*u*, et avec une hauteur qui a baissé pour l'*n* à fa_2, et pour l'*u* à ut_3 ; mais ici ce monosyllabe constitue à lui seul une mesure et compense en partie par son allongement ce qu'il perd en hauteur et en force : l'*u* trouve le moyen de gagner 3/100 de seconde (25 cs.) et l'*n* gagne davantage encore ; il va jusqu'à 26 cs.

Cette augmentation de durée et d'intensité des consonnes, à laquelle il ne semble pas qu'on ait pris garde jusqu'à présent, a une importance de premier ordre dans notre versification. C'est elle qui joue le principal rôle dans la constitution du rythme de certains hémistiches. Quand dans un hémistiche il n'y a pas d'autre mot apportant un accent tonique que celui qui fournit la sixième syllabe en doit-on conclure que cet hémistiche ne constitue qu'une mesure ? Ce serait choquant dans une série d'alexandrins où tous les autres hémistiches ont en principe deux mesures. En fait cet hémis-

tiche aussi a deux mesures, et leur séparation est marquée par le prolongement d'une implosion consonantique. Voici quelques exemples empruntés aux deux pièces de Musset intitulées *Namouna* et *A Ninon* ; ils sont tous dans le même ton badin et ont été dits dans la même série et à la même allure :

Nu comme le discours d'un académicien.

Dans le deuxième hémistiche l'implosion du *c* de « académicien » a duré 38 cs., tandis que celle du *c* de « comment » dans :

Mais comment se fait-il, madame, que l'on dise

n'a duré que 25 cs. Dans :

Ma lectrice rougit, et je la scandalise

l'implosion du groupe consonantique *sc* a duré 57 cs. tandis que celle du même groupe dans le mot « discours » du vers :

Nu comme le discours d'un académicien

n'avait duré que 34 cs.

Dans les hémistiches ordinaires le rythme est marqué par un accent d'intensité intérieur ; ici il l'est par une durée d'implosion, qui constitue une véritable coupe et répartit les syllabes de l'hémistiche en deux groupes. Durant cette coupe les organes vocaux ne restent pas inactifs, même si l'implosion est muette, et c'est précisément là ce qui distingue une coupe d'une pause ; durant une pause les organes vocaux restent inertes. L'élément habituel d'intensité est remplacé par un élément de durée. Mais la durée de l'implosion est-elle ici le seul agent du rythme ? L'intonation n'y joue aucun rôle ; les cinq premières syllabes de ces sortes d'hémistiches sont

souvent dites sur la même note ou oscillent autour d'une même note sans guère s'en écarter de plus d'un quart de ton. L'intensité aussi est d'ordinaire assez uniforme ; pourtant il y a une syllabe qui l'emporte légèrement sur les autres ; l'effort fourni pour l'implosion rejaillit sur la voyelle qui suit, mais faiblement. Dans les deux exemples cités l'augmentation n'est guère que d'un huitième ; c'est à peine sensible. Quoi qu'il en soit, au point de vue rythmique, l'oreille est satisfaite ; mais, habituée à la syllabe intense intérieure, elle trouve le rythme de ces sortes d'hémistiches moins net que celui des autres. Ils lui font une impression particulière, qui les rend aptes à exprimer, suivant les cas, la légèreté, la rapidité ou l'ampleur.

La question est d'ailleurs fort complexe et variée ; nous n'essaierons pas ici de l'épuiser, mais d'autres exemples nous y feront pénétrer plus avant. Dans le deuxième hémistiche de ce vers :

Peut-être cependant que vous m'en puniriez,

l'implosion du *p* de « puniriez » a duré 40 cs., tandis que celle du *p* de « cependant » n'avait duré que 19 cs. L'intensité de l'*u* qui suit le *p* est presque le double de celle des voyelles des syllabes précédentes ; c'est peu, mais c'est déjà sensible à l'oreille. Dans :

Si je vous le disais, pourtant, que je vous aime,

l'implosion du *d* a duré 27 cs., tandis que celle du *d* de « cependant » au vers précédent n'avait duré que 9 cs. L'*i* qui suit le *d* est deux fois plus long que celui de *ni* dans « puniriez », et son intensité est largement double de celle des voyelles des syllabes précédentes. Dans :

Comment le dirait-on si l'on n'en savait rien,

l'*s* de « savait » a duré 42 cs., tandis que celui de « comment

se fait-il » n'avait duré que 20. L'*a* ne dépasse que de 1/5 en intensité les voyelles avoisinantes.

Il résulte de ces exemples que la place de la consonne prolongée ne dépend en rien de la syllabe tonique qui termine l'hémistiche. Dans « si je vous le disais » cette consonne ouvre la cinquième syllabe, dans « que vous m'en puniriez » c'est la quatrième, dans « d'un académicien » c'est la troisième. Ici encore pas de système binaire.

La consonne qui fournit le prolongement est d'ordinaire la première consonne du mot qui contient la sixième syllabe. En voici d'autres exemples empruntés à V. Hugo :

Et les é*G*orgements et les é*V*entrements
(*L'âne*).

Le *R*ajeunissement de la *D*écrépitude
(*Religions et religion*).

On ne sait quel sinistre a*N*éantissement
(*Le titan*).

Je suis le misérable à *P*erpétuité
(*Fin de Satan*).

Mais il arrive, soit à cause de la nature des consonnes, soit à cause du sens [1], que c'est une consonne de liaison qui se charge de fournir la durée nécessaire :

Les *T*héologiens, les (*Z*) universités
(*Religions et religion*).

Ses *P*rostitutions, ses (*Z*) avilissements
(*Contemplations*).

Que les *R*hinocéros et que les (*Z*) éléphants
(*L'art d'être grand-père*).

1. Il ne faut jamais oublier qu'un vers n'est pas composé d'éléments morts, et que lorsqu'on le dissèque, on ne doit pas opérer comme sur un cadavre ; on fait de la vivisection.

Il peut même se faire qu'il y ait plus d'une consonne prolongée dans l'hémistiche. Ceci n'a rien de surprenant; en somme ces augmentations de durée accompagnées de très faibles augmentations d'intensité sont un système de compensations qui remplacent un temps marqué constitué dans les hémistiches ordinaires par une intensité forte ; il n'est pas nécessaire que ces compensations apparaissent d'un coup. L'implosion la plus longue fournit la coupe et les autres complètent le total dont l'oreille a besoin pour trouver son compte :

Les *G*alima*T*ias et les *R*é*Q*uisitoires
30 cs. 24 cs. 30 cs. 22 cs.
(*Années funestes*).

Les a*D*ora*T*ions de ces cuistres entre eux
34 29 (*Toute la lyre*).

Pu*R*ifica*T*ion du feu, je te bénis
24 22 (*Ibid.*).

I*LL*umina*T*ions sous les grands arbres noirs
33 28 (*Ibid.*).

Il est *D*ome*ST*iqué su*P*érieurement[1]
31 32 (*Théâtre en liberté*).

C'est le *d* qui fournit la coupe parce que les 32 cs. de *st* sont déjà un total où l'*s* entre pour 13 cs. et le *t* pour 19. Observations analogues sur les exemples suivants :

Des *M*alédi*CT*ions, des in*D*ige*ST*ions
30 43 34 39
(*Les quatre vents de l'esprit*).

1. On notera que la consonne renforcée n'est jamais l'initiale d'un hémistiche.

Je *QueSTionnerai* les savants, ces apôtres
37 37 (*Religions et religion*).

C'est par un prolongement, consonantique ou vocalique suivant les cas, que se produisent la plupart des effets d'attente. Il en est ainsi dans ce vers de La Fontaine (*Ragotin*), où il y a un effet d'une puissance énorme :

... il m'a planté
Un coude dans le creux de l'estomac, terrible ;

l'*a* de « estomac », bien que peu allongeable par nature, a duré 34 cs. tandis que l'*ou* de coude n'en a duré que 22 et l'*eu* de « creux » que 30 ; et surtout l'implosion du *t* de « terrible », qui commence immédiatement après cet *a*, a duré aussi 34 cs., tandis que celle du *t* de « estomac » n'a duré que 15, celle du *c* de « creux » 14, et celle du *c* de « coude » 19.

On a un effet analogue, quoique plus faible, dans ce vers de V. Hugo (*Zim-Zizimi*) :

Puis il a renvoyé ses esclaves, bâillant,

où l'implosion du *b* a duré 35 cs., tandis que celle des trois *d* du vers précédant avait varié entre 6 et 9. De même encore dans celui-ci :

Le jeta mort à terre, et s'envola terrible
(*L'aigle du casque*),

où l'*a* de « s'envola » a duré 25 cs., tandis que celui de « jeta » n'en a duré que 13, et où le *t* de « terrible » a duré 28 cs., tandis que celui de « jeta » n'en avait duré que 11.

L'effet qui introduit un rejet à l'hémistiche n'est au fond qu'un effet d'attente. Dans les rejets d'un vers sur l'autre l'effet est produit surtout par la pause entre deux mots unis grammaticalement et aussi par un changement d'intonation qui est d'ordinaire considérable, comme on l'a vu aux

pages 41 et suiv. ; dans les rejets à l'hémistiche l'intonation joue d'ordinaire un rôle très effacé et l'intensité un rôle à peu près négligeable ; c'est la durée qui fait tout. Nous avons dit plus haut, p. 48, que dans les vers qui ont un rejet à l'hémistiche et qui n'auraient pas d'accent sur la sixième syllabe s'ils taient de la prose, le rythme donne un accent à cette sixième syllabe. Il n'y avait pas lieu dans ce chapitre de préciser davantage ; mais c'est ici qu'il convient de voir au juste en quoi consiste cet accent. Est-ce un accent proprement dit, c'est-à-dire une augmentation notable d'intensité ? Non pas ; bien que l'oreille puisse aisément s'y tromper, ce n'est qu'une augmentation de durée. C'est un ou plusieurs prolongements, qui constituent un système de compensations tenant lieu de la coupure syntaxique absente et de l'accent d'intensité absent également.

Nous distinguerons deux cas : 1° la septième syllabe est tonique ; 2° la septième syllabe est atone, et pour chacun de ces deux cas nous examinerons un exemple. Pour bien comprendre l'effet du rythme sur la diction de ces vers, nous la comparerons à ce que serait leur diction en prose, c'est-à-dire sans effet de rejet.

Une reine n'est pas reine sans la beauté
(Hugo, *Eviradnus*).

L'intensité des quatre syllabes « rein(e) n'est pas rein(e) », éites comme de la prose, est proportionnelle aux chiffres 6, 2, 3, 8 ; en vers il y a une syllabe de plus (*-ne* du premier *reine*) et les chiffres deviennent 6, 3, 3, 2, 10. Ici l'intensité joue un rôle parce que la septième syllabe est tonique, et la particularité qui distingue son allure dans les deux cas, c'est qu'en prose l'intensité augmente légèrement de la syllabe « n'est » à la syllabe « pas », tandis qu'en vers la syllabe « pas » est plus faible d'un tiers que la syllabe « n'est » ; par le fait le contraste avec la syllabe tonique qui vient après est plus saisissant. D'accent d'intensité sur la sixième syllabe, pas trace.

La hauteur, en prose, est la même sur les deux syllabes « n'est pas » et monte d'un demi-ton avec le « reine » qui suit. En vers la hauteur baisse d'un demi-ton de « n'est » à « pas » et remonte de deux tons avec « reine ».

Il y a donc dans ce cas une différence et pour l'intensité et pour la hauteur entre la prose et le vers, mais en définitive pas très sensible. Où la différence est énorme, c'est en ce qui concerne la durée. D'une manière générale la durée des phonèmes est d'un quart plus courte en prose qu'en vers (rapport de 3 à 4). Ce sont exactement les différences que nous trouvons pour le *p* de « pas » et pour la voyelle *ei* du premier « reine » ; mais l'*a* de « pas », qui n'a duré que 11 cs. en prose, en a duré 48 en vers ; il a plus que quadruplé. C'est ce prolongement qui *accentue* le mot « pas » et suscite l'attente. L'augmentation de durée se manifeste aussi sur d'autres syllabes, mais beaucoup plus faiblement et d'une manière moins sensible : sur le mot « n'est » et sur le deuxième « reine » ; leur durée est presque deux fois plus longue dans le vers que dans la prose.

Voici un exemple du second cas :

La plus belle s'était épanouie en femme
(Id., *Le sacre de la femme*).

En prose l'intensité reste égale sur les quatre syllabes « s'était épa- » ; elle double presque avec « nou- » et atteint son maximum avec « -ie » (rapport : 4, 4, 4, 4, 7, 24). La hauteur monte lentement, par demi-tons, de « s'é- » à « nou- » et rebaisse déjà sur « ie » pour préparer la note plus grave de « en femme ».

En vers la hauteur et l'intensité vont la main dans la main, ou plutôt suivent une marche parallèle, car les variations ne sont pas exactement proportionnelles. Voici les chiffres de l'intensité vocalique pour « s'était épanouie » : 6, 5, 3, $2\frac{1}{2}$, 5, 8. Voici les notes : $ré\sharp_2$, $ré_2$, si_1, la_1, ut_2, fa_2. C'est évidemment là une allure très différente de celle de la prose ;

mais l'oreille ne peut pas s'en rendre compte avec précision. La dissemblance s'accentue et devient frappante si l'on considère les durées. Le phénomène reste essentiellement le même que dans l'exemple précédent : la voyelle qui précède la coupe est devenue presque 8 fois plus longue. On notera que l'implosion du *t* qui suit cette voyelle a plus que doublé, ce qui s'explique de soi-même, et d'autre part que l'*n* n'a pas augmenté de durée dans le vers, ce qui tient à la même cause qui a fait diminuer de hauteur et d'intensité l'*a* de « pas » devant « reine » et celui de « pa- » dans « épanouie » : on se ramasse sur soi-même pour mieux bondir. Pour le reste les durées sont sensiblement le double en vers, ce qui n'est pas le cas ordinaire mais se comprend fort bien ici : en prose il y a, entre la syllabe tonique de « belle » et celle de « épanouie », cinq syllabes atones, ce qui les oblige à précipiter leur allure ; en vers il y en a six, mais elles sont réparties par la coupe en deux groupes, ce qui leur permet de s'étaler. Au surplus voici les chiffres, qui nous dispenseront d'un plus ample commentaire ; sous chaque phonème la première ligne donne en centisecondes les durées de la prose et la seconde celles du vers :

s	é	t	ai	t	é	p	a	n	ou	ie
11	6	6	6	5	6	13	6	6	6	29
20	13	10	47	13	13	25	14	6	11	59

De ce chapitre où sont esquissées des questions si complexes et si variées, on pourrait être tenté de tirer des conclusions multiples. Nous n'en indiquerons qu'une : c'est que dans l'étude du rythme il ne faut pas séparer de l'examen de l'intensité celui de la durée et même celui de la hauteur. L'intensité entraîne toujours avec elle la durée et souvent la hauteur ; la réciproque n'est pas vraie. Mais souvent l'une de ces trois qualités tient la place d'une autre par compensation, et l'oreille est toujours assez malhabile à discerner exactement la part qui revient à chacune.

V

LES POÈMES A MOUVEMENTS VARIÉS

A. — **Poèmes en vers libres.**

Quand un poème en dodécasyllabes contient çà et là des vers rythmés autrement qu'en tétramètres, on peut dire qu'il est en *vers libres*, en se plaçant au point de vue du rythme. Quand ses rimes, au lieu d'être plates d'un bout à l'autre, comme dans la tragédie, sont tantôt plates, tantôt croisées, embrassées ou répétées, on peut dire qu'il est en *vers libres*, en se plaçant au point de vue de la rime. Mais on réserve généralement le nom de *poèmes en vers libres* à ceux qui joignent à l'emploi éventuel de ces deux libertés celle d'entremêler des vers n'ayant pas le même nombre de syllabes. Ces derniers poèmes sont appelés aussi poèmes à *mouvements variés*, parce que les différents mètres qu'ils juxtaposent leur donnent des mouvements tantôt accélérés, tantôt ralentis, que n'ont pas au même degré les autres poèmes.

Nous ne nous occupperons ici que de l'effet produit par la succession de mètres variés. Le chapitre précédent nous a parfaitement préparés à cette étude, car nous y avons trouvé, après des vers d'une certaine vitesse, des vers plus rapides ou plus lents, après des vers ayant un certain nombre de mesures des vers en ayant moins ou en ayant davantage. En somme nous ne rencontrerons rien d'autre dans celui-ci ; il ne sera en quelque sorte que la répétition du précédent, mais avec beaucoup plus de variété et de complexité.

Nous aurons à étudier l'effet produit par le changement de mètre sans changement de vitesse ; tel est le cas du vers de six syllabes venant après le vers de douze comme dans le *Lac* de Lamartine ; et le changement de mètre accompagné d'un

changement de vitesse, comme lorsqu'un vers de huit syllabes vient après un vers de douze.

Pour la quantité d'accélération ou de ralentissement due à la jonction d'un vers plus rapide à un vers plus lent ou d'un vers plus lent à un vers plus rapide, nous ne saurions mieux faire que de renvoyer à Becq de Fouquières qui a étudié la question en détail (p. 321).

Néanmoins, comme la plupart des personnes n'ont pas l'habitude de considérer les choses de ce point de vue, nous donnerons quelques indications sur les combinaisons les plus fréquentes, pour faciliter l'intelligence de ce qui va suivre.

Lorsqu'après un vers de 12 syllabes à 4 mesures vient un vers de 8 syllabes à 2 mesures, il y a exactement la même accélération que lorsqu'un vers romantique (12 syllabes et 3 mesures) vient après un vers classique (12 syllabes et 4 mesures), c'est-à-dire que la vitesse augmente d'un quart. Si le vers de 12 syllabes est un trimètre et le vers de 8 un dimètre il n'y a pas changement de vitesse, il n'y a que changement de mètre. Lorsqu'un vers de 7 syllabes à 2 mesures vient après un tétramètre de 12 syllabes, il y a accélération de un septième ; si le vers de 12 syllabes est un trimètre, il y a ralentissement de un huitième. Lorsqu'un vers de 10 syllabes à 3 mesures vient après un tétramètre de 12, il y a augmentation de vitesse de un dixième ; si le vers de 12 syllabes est un trimètre, il y a diminution de vitesse de un sixième. Lorsqu'après un vers de 10 syllabes à 3 mesures, vient un vers de 8 syllabes à 2 mesures, il y a accélération de un sixième. Lorsqu'un vers de 7 syllabes à 2 mesures vient après un vers de 10 à 3 mesures, il y a accélération à peine notable, ce n'est que un vingt et unième ; lorsqu'il vient après un vers de 8 à 2 mesures, il y a ralentissement de un huitième.

Si c'est le vers qui a un plus grand nombre de syllabes qui vient après celui qui en a moins, il n'y a qu'à renverser ce que nous venons de dire pour savoir quel est le changement de vitesse produit.

Quelques-uns seront peut-être surpris de ces accélérations

et de ces ralentissements continuels du débit ; ils seront tentés de nous dire ceci : Alors, d'après votre théorie, pour bien dire les vers, il faudra tantôt parler avec une lenteur désespérante, tantôt avec une rapidité qui amènera fatalement à bredouiller. Il n'en est rien ; d'abord ces différences de vitesse n'ont la rigueur mathématique que nous leur avons attribuée qu'en théorie ; dans la pratique la quantité de l'accélération ou du ralentissement n'est qu'approximativement celle que nous avons indiquée. D'autre part nous avons vu que ces changements étaient d'un cinquième, d'un huitième ; nous en avons même signalé un qui est d'un vingt et unième, c'est-à-dire presque nul. Mettons les choses au pis : supposons le cas extrême où il y a ralentissement ou accélération de moitié ; c'est ce qui se produit par exemple lorsqu'un monomètre de 6 syllabes, vers très rare, précède ou suit un tétramètre de 12 syllabes. Chacun sait que la vitesse moyenne du débit de la poésie est moindre que celle du débit de la prose, c'est-à-dire du langage ordinaire lorsqu'il ne présente rien de particulier : personne n'en est choqué. Une accélération apportée dans le débit de la poésie le rapproche de celui de la prose ; dans le cas extrême où l'accélération est du double, on passe du débit de la poésie au débit moyen d'une conversation familière. Il ne faut pas oublier que dans un entretien très simple sur le moindre fait divers, il y a en quelques minutes des variations de vitesse, accélérations ou ralentissements, beaucoup plus considérables. Celles de la poésie sont généralement suffisantes pour être sensibles ; elles ne sont jamais assez grandes pour être choquantes.

Avant de quitter ces questions de théorie nous devons signaler, pour l'écarter, un préjugé très généralement répandu encore aujourd'hui : c'est que les petits vers sont plus légers, plus vifs que les grands. Il en est sans doute ainsi quelquefois, mais pas toujours. La légèreté ou la vivacité d'un vers dépend de sa rapidité. Or le vers de 3 syllabes par exemple a exactement la même vitesse que le vers classique de 12 ; il n'est ni plus léger, ni plus vif. Le monomètre de 4 syllabes a la même

vitesse que le tétramètre de 16. La vitesse ne dépend pas du nombre des syllabes, mais du rapport qui existe entre ce nombre et celui des mesures. Les plus lents des vers français sont le dimètre de 4 syllabes, vers extrêmement rare, et l'hexamètre de 12, qui ont exactement la même vitesse. Puis vient le trimètre de 7 syllabes, vers très rare également, qui est un peu moins lent. En troisième ligne, le dimètre de 5 syllabes, vers rare, et le pentamètre de 12, dont la vitesse est à peine plus considérable que celle du vers précédemment cité.

Si nous passons à l'étude des poètes qui se sont particulièrement distingués dans le vers libre, nous rencontrons au premier pas un nom qui éclipse tous les autres, celui de La Fontaine. Il est universellement reconnu pour le grand maître du vers libre. Un seul paraît avoir eu le génie nécessaire pour l'égaler dans cet art, Alfred de Musset..., malheureusement il s'y est rarement exercé.



On répète depuis longtemps que dans les fables de La Fontaine les vers s'allongent ou se raccourcissent suivant l'idée exprimée par le vers. Cela ne veut pas dire grand'chose, ce n'est pas très clair ; aussi s'est-on empressé d'en faire un dogme, et de l'accepter sans examen.

Sans doute il est arrivé à certains critiques de faire une ou deux remarques sur les petits vers de La Fontaine, mais la plupart du temps ce n'a été que pour commettre de grossières erreurs que l'on répète cependant. Ainsi Chamfort à propos de ces deux vers :

> Même il m'est arrivé quelquefois de manger
> Le berger,

dit : « Remarquons ce petit vers ; il semble qu'il voudrait bien escamoter un péché aussi énorme ». C'est un contresens absolu, comme nous le verrons en temps et lieu ; mais il paraît que c'est très spirituel ; aussi depuis cent années joint-on ce jugement à un nombre effrayant d'autres erreurs que l'on continue à enseigner à nos jeunes gens sous prétexte d'en faire des humanistes et des hommes.

Quand une observation ainsi faite se rencontre être juste, c'est évidemment par hasard, puisqu'elle est presque toujours accompagnée de deux ou trois autres qui sont fausses. Quoi qu'il en soit, il n'y a rien à tirer de là, et il ne s'en dégage aucune idée générale.

Pour nous, puisqu'il est incontesté et incontestable que c'est La Fontaine qui a fait l'usage le plus habile du vers libre, c'est sur ses *Fables* que nous ferons principalement porter notre étude dans ce chapitre ; ce qui ne nous dispensera pas de citer d'autres œuvres à l'occasion, soit pour les louer, soit pour les critiquer.

Notre point de vue est maintenant connu : il ne s'agit pas de savoir si un vers est plus long ou plus court qu'un autre, c'est-à-dire s'il a plus ou moins de syllabes, mais s'il est plus lent ou plus rapide, et quels sont les effets qui peuvent être produits par cette rapidité plus ou moins grande, quelles sont les catégories d'idées qu'elle peut servir à exprimer.

Un vers plus rapide venant après un vers plus lent exprime l'idée de rapidité et celles qui s'y rattachent :

La tempête s'éloigne et les vents sont calmés.
La forêt qui frémit, pleure sur la bruyère ;
Le phalène doré, dans sa course légère,
Traverse les prés | embaumés
(Musset, *Le saule*).

Grâce à l'emploi du vers de 8 syllabes, le poète obtient une mesure à 5 syllabes, qui peint admirablement la rapidité et la légèreté de la course du phalène, sans être obligé pour cela de ralentir les mesures avoisinantes.

Un manant au miroir prenoit des oisillons.
Le fantôme brillant attire une alouette :
Aussitôt un autour, planant sur les sillons,
Descend des airs, fond et se jette
Sur celle qui chantoit, quoique près du tombeau
(La Fontaine, VI, 15);

le petit vers exprime la *rapidité*.

Et nous verrons soudain ces tigres ottomans
Fuir | avec des pieds de gazelle !
(Hugo, *Orientales*).

Pour l'emploi des voyelles claires contribuant à donner l'impression de la légèreté et de la rapidité, cf. p. 254.

Un ravin tortueux conduit à la montagne.
Le voyageur pensif prit ce sentier perdu :
Puis il se retourna. — La plaine et la campagne,
Tout avait disparu
(Musset, *Souvenir des Alpes*).

Ninon, Ninon, que fais-tu de la vie ?
L'heure s'enfuit, le jour succède au jour.
Rose ce soir, demain flétrie
(Id., *A quoi rêvent les jeunes filles*).

Le vers de 8 syllabes est employé pour obtenir deux mesures de suite à 4 syllabes, destinées à peindre la rapidité du changement. Ce mouvement est déjà annoncé dans le vers précédent par les deux mesures également rapides : « l'heure s'enfuit » et « succède au jour ».

Et lui-même ayant fait grand fracas, chère lie,
Mis beaucoup en plaisirs, en bâtiments beaucoup,
Il devint pauvre tout d'un coup
(La Fontaine, VII, 14) ;

rapidité du changement.

L'autre vit où tendoit cette feinte aventure :
Il rendit le fer au marchand
Qui lui rendit sa géniture
(Id., IX, I) ;

ces deux petits vers donnent des mesures à plus de trois syllabes, peignant la rapidité des restitutions : aussitôt que les deux personnages se sont compris, il y a échange immédiat des deux objets, conclusion de leur différend et de la fable.

> Pâle étoile du soir, messagère lointaine,
> Dont le front sort brillant des voiles du couchant,
> De ton palais d'azur, au sein du firmament,
> Que regardes-tu | dans la plaine?
> (MUSSET, *Le saule*).

Le vers de 8 syllabes fournit à l'auteur, sans qu'il soit obligé de ralentir les autres, une mesure rapide peignant la vivacité de son interrogation. Ici le mouvement n'est pas matériel, il est dans l'esprit du poète. La même idée se retrouve exprimée deux fois un peu plus loin dans le même morceau par un procédé analogue :

> *Que cherches-tu* | sur la terre | endormie ?
> . . . .
> Etoile, | *où t'en vas-tu*, | dans cette nuit | immense ?

> L'homme au trésor caché, qu'Ésope nous propose,
> Servira d'exemple à la chose
> (LA FONTAINE, IV, 20).

Le petit vers est insignifiant ; c'est une manière de sortir des considérations qui précèdent et d'arriver vite au sujet particulier de la fable par un mouvement rapide qui n'est que dans l'esprit de l'auteur.

On sait que La Fontaine n'aime pas à se perdre au commencement de ses fables en des considérations vaines et étrangères au sujet, mais au contraire à introduire ses personnages et à entrer en matière le plus rapidement possible. Il avait pour cela un merveilleux auxiliaire dans l'emploi de vers rapides et il en a fréquemment tiré parti :

Dans une ménagerie
De volatiles remplie
Vivoient le cygne et l'oison

(Id., III, 12).

Un octogénaire plantoit

(Id., XI, 8).

Le chêne un jour dit au roseau

(Id., I, 22).

Un homme de moyen âge,
Et tirant sur le grison,
Jugea qu'il étoit saison
De songer au mariage

(Id., I, 17).

Une grenouille vit un bœuf
Qui lui sembla de belle taille

(Id., I, 3).

Une souris | tomba du bec | d'un chat-huant

(Id., IX, 7).

C'est un vers de 12 syllabes, mais un trimètre, c'est-à-dire un vers rapide.

Une fois que La Fontaine a exposé tous les événements de sa fable, qu'il n'a plus rien à nous dire, il la conclut brusquement. Ce sont souvent les petits vers qu'il emploie pour atteindre ce but. Quelquefois c'est simplement la vitesse qui produit l'effet ; on passe vite sur cette fin qui est prévue à ce moment et par conséquent n'a plus qu'un intérêt secondaire. Mais le plus souvent il entre en jeu d'autres éléments que nous avons déjà rencontrés à propos du trimètre : la vitesse n'agit plus seulement comme rapidité, mais elle rapproche les idées en une sorte de synthèse qui convient parfaitement à un résumé, à une conclusion. Dans ce cas les vers de la fin ne sont pas des vers sur lesquels on passe légèrement, mais des vers que

l'on met en relief : le changement de mètre y contribue considérablement :

C'est ce coup qu'il est bon de partir, mes enfants !
Et les petits, en même temps,
Voletants, se culebutants,
Délogèrent tous sans trompette
(Id., IV, 22).

Conclusion rapide de la fable, une fois que tout a été exposé.

Vous n'en approchez point. La chétive pécore
S'enfla si bien qu'elle creva
(Id., I, 3).

Ayant décrit toute la scène, l'auteur termine en énonçant brusquement l'événement final.

Et pleurés du vieillard, il grava sur leur marbre
Ce que je viens de raconter
(Id., XI, 8).

La faim le prit : il fut tout heureux et tout aise
De rencontrer un limaçon
(Id., VII, 4).

Se trouvant à la fin tout aise et tout heureuse
De rencontrer un malotru
(Id., VII, 5).

Cesse donc de te plaindre ; ou bien, pour te punir,
Je t'ôterai ton plumage
(Id., II, 17, *Le paon se plaignant à Junon*).

A une menace formulée ainsi dans un petit vers qui la met de cette façon en relief, il n'y a rien à répondre ; aussi la fable est finie.

J'ai vu, dit-il, un chou plus grand qu'une maison.
Et moi, dit l'autre, un pot aussi grand qu'une église.

Le premier se moquant, l'autre reprit : Tout doux ;
On le fit pour cuire vos choux

(Id., IX, 1).

C'est le trait, qui conclut la discussion et la fable.

Tes coups n'ont point en moi fait de métamorphose ;
Et tout le changement que je trouve à la chose,
C'est d'être Sosie battu

(Molière, *Amphitryon*).

La conclusion n'est pas obligatoirement celle de la fable ; elle peut être celle d'une période, d'un développement :

Enfin, quoique ignorante à vingt et trois carats,
Elle passoit pour un oracle

(La Fontaine, VII, 15).

Le petit vers résume tout.

D'abord il s'y prit mal, puis un peu mieux, puis bien,
Puis enfin il n'y manqua rien

(Id., XII, 9).

C'est la dernière forme du développement.

Une autre la suivit, une autre en fit autant :
Il en vint une fourmilière

(Id., III, 4).

C'est tour de vieille guerre ; et vos cavernes creuses
Ne vous sauveront pas, je vous en avertis :
Vous viendrez toutes au logis

(Id., III, 18).

J'ai vu que c'étoit moi, sans aucun stratagème ;
Des pieds jusqu'à la tête il est comme moi fait,
Beau, l'air noble, bien pris, les manières charmantes ;
Enfin deux gouttes de lait
Ne sont pas plus ressemblantes

(Molière, *Amphitryon*).

Les petits vers sont la conclusion et la manière la plus frappante que trouve Sosie d'exprimer la ressemblance de Mercure avec lui.

Elle fait subsister l'artisan de ses peines,
Enrichit le marchand, gage le magistrat,
Maintient le laboureur, donne paye au soldat,
Distribue en cent lieux ses grâces souveraines,
Entretient seule tout l'Etat

(La Fontaine, III, 2).

Résumé d'une énumération.

Je me dévouerai donc, s'il le faut : mais je pense
Qu'il est bon que chacun s'accuse ainsi que moi ;
Car on doit souhaiter, selon toute justice,
Que le plus coupable périsse

(Id., VII, 1).

Le petit vers mis en relief est très important puisqu'il est la conclusion brusque du discours du lion et prépare le reste de la fable.

C'est pour des raisons analogues que lorsqu'une strophe se termine par un petit vers, il doit contenir l'idée essentielle de la strophe, celle qui résume tout ce qui précède ; il doit être la quintessence du développement :

O lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !
Vous que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir

(Lamartine, *Le lac*),

Les voilà, ces coteaux, ces bruyères fleuries,
Et ces pas argentins sur le sable muet,
Ces sentiers amoureux, remplis de causeries,
Où son bras m'enlaçait.

Les voilà, ces sapins à la sombre verdure,
Cette gorge profonde aux nonchalants détours,
Ces sauvages amis, dont l'antique murmure
A bercé mes beaux jours.
Les voilà ces buissons où toute ma jeunesse,
Comme un essaim d'oiseaux chante au bruit de mes pas.
Lieux charmants, beau désert où passa ma maîtresse,
Ne m'attendiez-vous pas ?
Ah ! laissez-les couler, elles me sont bien chères,
Ces larmes que soulève un cœur encor blessé !
Ne les essuyez pas, laissez sur mes paupières
Ce voile du passé !

(MUSSET, *Souvenir*).

Dans ces strophes le petit vers contient toujours l'idée essentielle, l'idée même de la pièce et la met en relief, non pas parce qu'il est le dernier vers d'un développement ou d'une strophe, mais parce qu'il constitue un changement de mètre. Il peut donc y avoir plusieurs petits vers dans une strophe et ils peuvent y être à n'importe quelle place. Il en résultera toujours un contraste et un éveil de l'attention, et il ne faut pas que ce soit sans raison. Dans tous les cas, il faut que le changement de mètre soit justifié par le sens ; mais les effets qu'il produit peuvent être extrêmement nombreux et variés. Nous avons vu le poète introduire un petit vers après un grand pour obtenir des mesures plus rapides sans être obligé de rendre les mesures voisines plus lentes, et par conséquent pour peindre la *rapidité*. Le mouvement rapide peut être un mouvement physique ou un mouvement moral, un mouvement qui n'est que dans l'esprit du poète ; dans cet ordre d'idées un vers rapide peut aussi lui servir pour exprimer quelque chose sur quoi il veut passer rapidement, ne pas insister. Souvent au contraire le petit vers venant après un grand lui fournit un moyen de mettre en un relief singulier l'idée principale. Il semble qu'il y ait là une contradiction, si le même procédé sert tantôt à diminuer, tantôt à augmenter l'importance de l'idée exprimée.

En réalité, il n'y en a pas ; il y a seulement plusieurs faits en jeu. La rapidité d'un vers n'a pas seulement pour effet d'accroître la vitesse du débit, mais en même temps de resserrer les éléments de ce vers ; c'est pourquoi elle peut servir pour exprimer une idée synthétique qui conclut et résume un développement. En outre le changement de mètre produit une surprise qui frappe l'esprit et met en relief l'idée exprimée. La réunion des deux moyens n'est pas nécessaire ; l'effet est plus considérable s'ils sont combinés, mais le changement de mètre seul, sans changement de vitesse, annoncé par l'arrivée de la rime, suffit. D'ailleurs même quand tous deux sont réunis, c'est, suivant l'idée exprimée, presque uniquement l'un qui produit son effet, l'autre restant en quelque sorte latent.

Voici d'abord quelques strophes qui présentent des petits vers à des places régulières, mais aussi bien à l'intérieur de la strophe qu'à la fin :

Je dis que le tombeau qui sur les morts se ferme
        Ouvre le firmament,
Et que ce qu'ici-bas nous prenons pour le terme
        Est le commencement.

. . . .

Quand on a vu, seize ans, de cet autre soi-même
Croître la grâce aimable et la douce raison,
Lorsqu'on a reconnu que cet enfant qu'on aime
Fait le jour dans notre âme et dans notre maison ;
Que c'est la seule joie ici-bas qui persiste
        De tout ce qu'on rêva,
Considérez que c'est une chose bien triste
        De le voir qui s'en va !

(Hugo, *A Villequier*).

Je ne suis qu'au printemps, je veux voir la moisson,
Et comme le soleil, de saison en saison,
    Je veux achever mon année.
Brillante sur ma tige et l'honneur du jardin,
Je n'ai vu luire encor que les feux du matin,
    Je veux achever ma journée

(A. Chénier, *La jeune captive*).

Comme ils parlaient, la nue éclatante et profonde
S'entr'ouvrit, et l'on vit se dresser sur le monde
L'homme prédestiné,
Et les peuples béants ne purent que se taire,
Car ses deux bras levés présentaient à la terre
Un enfant nouveau-né

(Hugo; *Napoléon II*).

Encor si ce banni n'eût rien aimé sur terre !
Mais les cœurs de lion sont les vrais cœurs de père.
Il aimait son fils, ce vainqueur !
Deux choses lui restaient dans sa cage inféconde,
Le portrait d'un enfant et la carte du monde,
Tout son génie et tout son cœur !

(Id., *Ibid.*).

Vous armez contre Troie une puissance vaine,
Si dans un sacrifice auguste et solennel
Une fille du sang d'Hélène
De Diane en ces lieux n'ensanglante l'autel.
Pour obtenir les vents que le ciel vous dénie,
Sacrifiez Iphigénie

(Racine, *Iphigénie*).

Les deux petits vers contiennent tout ce qui est important dans cet oracle ; ils sont d'autant plus remarquables ici qu'il n'y en a pas d'autres dans la pièce.

Enfin voici des changements de mètre apparaissant de façon absolument irrégulière et avec des valeurs diverses :

Du rapport d'un troupeau, dont il vivoit sans soins,
Se contenta longtemps un voisin d'Amphitrite.
Si sa fortune étoit petite
Elle étoit sûre tout au moins.
A la fin les trésors déchargés sur la plage
Le tentèrent si bien qu'il vendit son troupeau,
Trafiqua de l'argent, le mit entier sur l'eau.

Cet argent périt par naufrage,
Son maître fut réduit à garder les brebis,
Non plus berger en chef comme il étoit jadis,
Quand ses propres moutons paissoient sur le rivage.
Celui qui s'étoit vu Corïdon ou Tircis,
Fut Pierrot et rien davantage.
Au bout de quelque temps il fit quelques profits,
Racheta des bêtes à laine ;
Et comme un jour les vents, retenant leur haleine.
Laissoient paisiblement aborder les vaisseaux :
Vous voulez de l'argent, ô mesdames les Eaux !
Dit-il ; adressez-vous, je vous prie, à quelqu'autre :
Ma foi ! vous n'aurez pas le nôtre
(La Fontaine, IV, 2).

Les petits vers énoncent tous une idée caractéristique et chacun conclut le développement auquel il appartient : les deux premiers sont une sorte de moralité de la fable qui fait pressentir ce qui va suivre ; le troisième est une conclusion annoncée par le second ; le quatrième donne une autre forme de la même conclusion ; le cinquième est fort important à cause de l'inquiétude qu'il suscite dans notre esprit : le berger va-t-il céder de nouveau à la tentation ; le dernier nous rassure et nous montre que la leçon lui a profité.

Elle qui n'étoit pas grosse en tout comme un œuf,
Envieuse, s'étend, et s'enfle, et se travaille
Pour égaler l'animal en grosseur
(La Fontaine, I, 3).

Après les deux grands vers qui décrivent la grenouille et ses efforts, le vers de 10 vient mettre en évidence le but inattendu et insensé qu'elle se propose.

Deux mulets cheminoient, l'un d'avoine chargé,
L'autre portant l'argent de la gabelle
(Id., I, 4).

C'est l'introduction des personnages en deux vers ; le vers de 10 met dès ce moment la charge du second en relief et par là attire l'attention sur cette charge et annonce toute la fable.

Prit pour lui la première en qualité de sire :
Elle doit être à moi, dit-il ; et la raison,
    C'est que je m'appelle lion

(Id., I, 6).

La raison saugrenue exprimée par le petit vers, montre le caractère despotique du lion et prépare ce qui va suivre.

Le vieillard eut raison : l'un des trois jouvenceaux
Se noya dès le port, allant à l'Amérique ;
L'autre, afin de monter aux grandes dignités,
Dans les emplois de Mars servant la république,
Par un coup imprévu vit ses jours emportés :
    Le troisième tomba d'un arbre
    Que lui-même il voulut enter

(Id., XI, 8).

Pourquoi la mort du troisième n'est-elle pas exposée dans le même mètre que celle des deux premiers ? parce qu'il est mort en tombant d'un arbre et que ce fait est frappant puisqu'il rappelle le commencement de la fable et la conversation avec le vieillard.

Un avorton de mouche en cent lieux le harcèle,
Tantôt pique l'échine, et tantôt le museau,
    Tantôt entre au fond du naseau

(Id., II, 9).

Le petit vers énonce l'acte le plus redoutable du moucheron.

Guillot, le vrai Guillot, étendu sur l'herbette,
    Dormoit alors profondément

(Id., III, 3),

chose capitale, puisque c'est là ce qui a permis au loup de faire tous ses préparatifs.

La plupart des brebis dormoient pareillement.
L'hypocrite les laissa faire
(Id., *Ibid.*).

Le petit vers contient l'idée inattendue et importante. Inattendue parce que le loup installé au milieu des brebis dormant n'avait qu'à les prendre, importante parce qu'elle prépare la suite.

Tout beau, charmante Nuit, daignez vous arrêter.
Il est certain secours que de vous on désire ;
Et j'ai deux mots à vous dire
De la part de Jupiter
(Molière, *Amphitryon*).

C'est le début de la pièce ; les deux petits vers touchent déjà au sujet.

Perrette, sur sa tête ayant un pot au lait
Bien posé sur un coussinet,
Prétendoit arriver sans encombre à la ville
(La Fontaine, VII, 10).

Le premier vers montre quel soin on avait pris du lait, et en outre qu'ainsi placé il ne risquait pas de tomber, et laissait à la laitière pleine liberté de mouvements et par suite de réflexions.

Il devint gros et gras : Dieu prodigue ses biens
A ceux qui font vœu d'être siens
(Id., VII, 3),

mise en relief de l'idée ironique.

L'âne vint à son tour, et dit : J'ai souvenance
Qu'en un pré de moines passant,
La faim, l'occasion, l'herbe tendre, et, je pense,
Quelque diable aussi me poussant,
Je tondis de ce pré la largeur de ma langue
(Id., VII, 1).

Les idées exprimées dans les petits vers sont mises en relief, la première parce que l'auteur

...suppose qu'un moine est toujours charitable ;

la seconde parce qu'il pense ironiquement que là où il y a des moines le diable n'est pas loin.

Comment ! Amphitryon est là-dedans ? — Fort bien,
Qui, couvert des lauriers d'une victoire pleine,
Est auprès de la belle Alcmène
(Molière, *Amphitryon*).

C'est le coup le plus terrible que Mercure porte à Amphitryon.

Et ce n'est pas partout un bon moyen de plaire,
Que la figure d'un mari
(Id., *Ibid.*),

le petit vers contient le trait.

Lorsqu'une idée a été énoncée dans un grand vers, on en mettra les détails en relief en la développant dans des petits vers. On la précisera par des détails de plus en plus frappants qui la renforcent, grâce au resserrement synthétique des mesures rapides et grâce au relief dû au changement de mètre. V. Hugo obtient le même effet par l'emploi du trimètre :

Dire : — C'est bien ! je dors tout comme une autre bête,
Comme un léopard, | comme un chacal, | comme un loup !
(Hugo, *Fin de Satan*).

Chaque chambre a la forme utile à la torture ;
Ici l'on gèle ; | ici l'on brûle ; | ici l'on meurt

(Id., *Ibid.*).

Voici des exemples en vers de longueur inégale :

Il vous prend sa cognée, il vous tranche la bête,
Il fait trois serpents de deux coups,
Un tronçon, la queue et la tête

(La Fontaine, VI, 13).

...il veut avoir
Un manchon de ma peau : tant elle est bigarrée,
Pleine de taches, marquetée,
Et vergetée, et mouchetée !

(Id., IX, 3).

A demeurer chez soi l'une et l'autre s'obstine,
Pour secourir les siens dedans l'occasion :
L'oiseau royal en cas de mine ;
La laie, en cas d'irruption

(Id., III, 6).

...A son réveil il treuve
L'attirail de la mort à l'entour de son corps,
Un luminaire, un drap des morts

(Id., III, 7).

Un roitelet pour vous est un pesant fardeau :
Le moindre vent qui d'aventure
Fait rider la face de l'eau
Vous oblige à baisser la tête

(Id., I, 22).

Les petits vers développent et reprennent sous une autre forme l'idée énoncée dans le grand.

Ainsi dit, ainsi fait. Les mains cessent de prendre,
Les bras d'agir, les jambes de marcher

(Id., III, 2) ;

le développement commencé dans un grand vers s'achève dans un petit.

Vous campez-vous jamais sur la tête d'un roi,
D'un empereur ou d'une belle ?
(Id., IV, 3).

Un changement de mètre produisant un contraste est évidemment propre à traduire un contraste qui existe dans les idées exprimées :

La jeunesse se flatte et croit tout obtenir :
La vieillesse est impitoyable
(Id., XII, 5).

Chose étrange ! on apprend la tempérance aux chiens,
Et l'on ne peut l'apprendre aux hommes !
(Id., VIII, 7).

...À ses côtés sa femme
Lui crioit : Attends-moi, je te suis ; et mon âme,
Aussi bien que la tienne, est prête à s'envoler.
Le mari fait seul le voyage
(Id., VI, 21).

Nous faisons cas du beau, nous méprisons l'utile ;
Et le beau souvent nous détruit.
Ce cerf blâme ses pieds qui le rendent agile ;
Il estime un bois qui lui nuit
(Id., VI, 9).

Nous avons déjà vu un petit vers employé après un grand pour exprimer une idée sur laquelle on passe vite, sur laquelle on ne veut pas insister. C'est grâce à sa rapidité plus grande qu'il est susceptible de produire un effet de ce genre ; il en est incapable s'il a la même vitesse que le grand vers qui le précède. Mais il peut se faire même dans ce cas que l'idée qu'il

contient n'ait aucune importance et que celle qui demande à être en lumière soit dans le vers suivant. Ceci ne constitue de nouveau aucune difficulté si l'on remonte aux principes généraux. Le passage d'un mètre à un autre n'exprime pas telle idée plutôt que telle autre : lorsqu'un petit vers plus rapide en suit un grand il y a accélération due à l'augmentation de vitesse, et éveil de l'attention dû au changement de mètre. Ce sont ces deux éléments que nous avons vus mettre en relief l'idée exprimée ; nous les retrouvons tous deux ici : la rapidité du petit vers permet de passer rapidement sur l'idée insignifiante qu'il contient ; l'attention qu'il a éveillée se porte sur le vers suivant, surtout sur le commencement de ce vers [1]. Son but n'est pas en lui-même, il est hors de lui ; il n'a d'utilité que de rendre service à son voisin, comme le chat tirait les marrons du feu pour le singe son compère.

Médecins au lion viennent de toutes parts ;
De tous côtés lui vient des donneurs de recettes.
Dans les visites qui sont faites
Le renard se dispense, et se tient clos et coi
(Id., VIII, 3).

Le petit vers est insignifiant par lui-même, mais il introduit, annonce et met en relief un événement inattendu, celui qui est exprimé dans le grand vers suivant.

Même il ébranchoit l'arbre ; il fit tant à la fin
Que le possesseur du jardin
Envoya faire plainte au maître de la classe
(Id., IX, 5).

Peut-être a-t-il dans l'âme autant que moi de crainte,
Et que le drôle parle ainsi
Pour me cacher sa peur sous une audace feinte
(Molière, *Amphitryon*).

1. Cf. p. 33,50.

Il se réjouissoit à l'odeur de la viande
Mise en menus morceaux, et qu'il croyait friande.
On servit, pour l'embarrasser,
En un vase à long col et d'étroite embouchure
(La Fontaine, I, 18).

Le petit vers ne sert qu'à appeler l'attention sur le grand qui rappelle :

Ce brouet fut par lui servi sur une assiette.

On se voit d'un autre œil qu'on ne voit son prochain.
Le fabricateur souverain
Nous créa besaciers tous de même manière
(Id., I, 7).

Nous sommes en mesure maintenant de comprendre les fameux monomètres de La Fontaine, ces petits vers de deux, trois ou quatre syllabes, dont on a tant parlé et qui ont donné lieu à tant d'erreurs. Ils sont quelquefois plus rapides, quelquefois plus lents, souvent de même vitesse que le vers qui les précède. Mais, loin qu'ils servent à un « escamotage », ils tiennent du changement de mètre un relief singulier, plus accentué que lorsque c'est un petit vers plus long qui vient après un grand vers, parce que le changement de mètre est plus considérable, et que la rime arrive plus vite. Ils sont souvent comme un rejet du vers précédent, séparés de ce vers par la rime qui les précède et isolés du suivant par celle qui les termine. « Les mètres courts, les monomètres surtout, reçoivent de la rime un relief particulier ; c'est elle qui les détache des vers plus grands qui les entourent ; c'est elle qui les met en évidence et, avec une soudaineté inattendue, les jette sous nos yeux au premier plan du tableau, où ils s'imposent à notre attention » (B. de Fouquières, p. 344).

Voici ceux des fables :

J'ai dévoré force moutons.
Que m'avoient-ils fait ? nulle offense ;
Même | il m'est arrivé quelquefois de manger
Le berger
(La Fontaine, VII, 1).

Non seulement le petit vers « Le berger » est en relief, mais le grand vers lui-même, venant après des petits vers rapides, attire déjà par sa lenteur l'attention sur l'idée exprimée. L'importance que le lion attache à la faute qu'il confesse ici est en outre annoncée par le premier mot du grand vers « Même », qui à lui seul constitue une mesure. Il n'y a rien dans tout cela qui ressemble à un escamotage.

La raison les offense, ils se mettent en tête
Que tout est né pour eux, quadrupèdes et gens,
Et serpents
(Id., X, 2).

C'est le sujet de la fable et en même temps une plaisanterie.

L'homme au trésor arrive, et trouve son argent
Absent
(Id., IX, 16),

c'est le mot important, le nœud de la fable, et la cause de toute la suite.

C'est promettre beaucoup : mais qu'en sort-il souvent ?
Du vent
(Id., V, 10),

c'est la conclusion et le mot comique.

Si bien qu'autrefois entre elles
Il survint de grands débats
Pour le pas.
La tête avoit toujours marché devant la queue
(Id., VII, 17).

Le petit vers énonce le point de départ de l'aventure, le sujet de la fable. L'emploi du monomètre donne, outre un relief vigoureux, l'impression d'une nuance d'ironie qui est dans l'esprit de l'auteur. Le grand vers lent et grave qui vient après explique l'origine du débat.

Mais plutôt qu'elle considère
Que je me vas désaltérant
Dans le courant
Plus de vingt pas au-dessous d'elle

(Id., I, 10).

Le monomètre, très en lumière, contient la vraie justification de l'agneau, le fait qui donne du sens au vers suivant.

Deux belettes à peine auroient passé de front
Sur ce pont

(Id., XII, 4),

c'est ce « pont » qui détermine tout le sujet de la fable.

La cigale ayant chanté
Tout l'été

(Id., I, 1).

Ce petit vers par son relief fait sentir combien avait duré l'insouciance de la cigale et nous empêche par suite de nous apitoyer sur son sort quand nous voyons la fourmi l'accueillir comme elle le mérite.

Ne t'attends qu'à toi seul ; c'est un commun proverbe.
Voici comme Ésope le mit
En crédit

(Id., IV, 22).

La moralité contenue dans le grand vers est peut-être un commun proverbe, mais il y a des dictons plus répandus qui la contredisent, qui déclarent au contraire que nous avons continuellement besoin de notre prochain, quel qu'il soit, que souvent nous ne saurions nous passer de son aide et ne pouvons rien à moins que d'être unis. Elle risquait donc fort de n'être point acceptée sans preuve ; aussi n'a-t-il fallu rien moins pour la mettre en « crédit » que la démonstration d'Ésope telle que va l'exposer La Fontaine.

Un jour il conteroit à ses petits enfants
Les beautés de ces lieux, les mœurs des habitants,
Et le gouvernement de la chose publique
Aquatique

(Id., IV, 11),

idée bizarre et ironique, qui serait puérile et sans valeur si elle n'était pas mise en relief.

Différentes d'humeur, de langage et d'esprit,
Et d'habit

(Id., XII, 11).

Ce mot est surtout une plaisanterie du poète, mais en outre il prépare le trait final:

Quoique ainsi que la pie il faille dans ces lieux
Porter habit de deux paroisses.

La queue au ciel se plaignit,
Et lui dit:
Je fais mainte et mainte lieue
Comme il plaît à celle-ci :
Croit-elle que toujours j'en veuille user ainsi ?

(Id., VII, 17).

Le petit vers n'est qu'une plaisanterie, le poète s'amuse de faire parler une queue de serpent; il met en outre en un relief singulier la plainte saugrenue qu'il annonce.

Mon ami, disoit-il souvent
Au savant,
Vous vous croyez considérable

(Id., VIII, 19).

Ce n'est pas le petit vers qui est important, c'est le suivant qu'il met en relief.

Il avoit du comptant
Et partant
De quoi choisir ; toutes vouloient lui plaire
(Id., I, 17).

Le petit vers indique d'une façon plaisante la conséquence : ce n'est pas à proprement parler ce qu'il contient qui est important, mais ce qu'il annonce et sur quoi il appelle l'attention.

Ami, reprit le coq, je ne pouvois jamais
Apprendre une plus douce et meilleure nouvelle
Que celle
De cette paix
(Id., II, 15).

Les deux petits vers mettent puissamment en relief, avec un petit air d'ironie, ce qu'ils contiennent ; le rôle du premier est particulièrement d'attirer l'attention sur le second.

Au partir de ce lieu qu'elle remplit de crainte,
La perfide descend tout droit
A l'endroit
Où la laie étoit en gésine
(Id., III, 6).

Les petits vers sont justifiés parce qu'ils expriment le fait qui peint le mieux « la fourbe » annoncée de la chatte et prépare la suite. Le monomètre renforce les deux autres et accentue l'intérêt.

Nous n'avons encore parlé que des petits vers : quittons-les pour nous occuper des grands dont nous n'avons jusqu'à présent presque rien dit. Quand un grand vers vient après un plus petit, il y a en général ralentissement et en tout cas changement de mètre. Un ralentissement, nous le savons déjà, produit un écartement analytique des idées, qui permet d'en considérer un à un les détails, et un changement de mètre éveille

l'attention. L'effet produit est donc en partie le contraire de celui qui résulte de l'emploi d'un petit vers après un grand, en partie le même. Nous devons par suite nous attendre à voir souvent le grand vers constituer exactement le même moyen d'expression que le petit ; nouvelle contradiction pour l'observateur superficiel, mais pour nous nouvelle confirmation des principes.

Un effet du grand vers dû à sa nature même, à sa lenteur et à son ampleur, c'est de convenir parfaitement à l'expression d'une idée grave, noble ou grandiose :

Le moindre vent qui d'aventure
Fait rider la face de l'eau
Vous oblige à baisser la tête ;
Cependant que mon front au Caucase pareil,
Non content d'arrêter les rayons du soleil,
Brave l'effort de la tempête
(La Fontaine, I, 22).

Les deux grands vers après les petits, ralentissant la mesure, introduisent un style pompeux destiné à peindre l'orgueil du chêne ; — après ces deux alexandrins le vers de 8 syllabes met en relief l'idée importante qui s'oppose à la faiblesse du roseau et prépare le dénouement :

Et de me laisser à pied, moi,
Comme un messager de village ;
Moi qui suis, comme on sait, en terre et dans les cieux,
Le fameux messager du souverain des dieux
(Molière, *Amphitryon*),

même ton orgueilleux dans les deux grands vers.

La queue au ciel se plaignit,
Et lui dit :
Je fais mainte et mainte lieue
Comme il plaît à celle-ci :
Croit-elle que toujours j'en veuille user ainsi ?
(La Fontaine, VII, 17).

Après avoir énoncé simplement la cause de ses plaintes, la queue recourt à l'alexandrin pour exprimer son indignation ; la noblesse du langage sied à l'orgueil blessé.

Hé ! bonjour, monsieur du corbeau.
Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau !
Sans mentir, si votre ramage
Se rapporte à votre plumage,
Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois

(Id., I, 2).

Les grands vers après des petits sont plus lents et peignent l'admiration.

Cet effet de gravité imposante, le grand vers peut le produire de lui-même, sans venir après un vers plus court ; aussi le trouvons-nous parfois avec ce sens au début d'une fable :

Jupiter dit un jour : Que tout ce qui respire
S'en vienne comparoître aux pieds de ma grandeur ;
Si dans son composé quelqu'un trouve à redire,
Il peut le déclarer sans peur ;
Je mettrai remède à la chose

(Id., I, 7).

Début en vers épiques comme il convient étant donné le personnage et la noblesse de ses paroles ; mais la fin de la période, qui expose le sujet de la fable, est en petits vers rapides.

Va-t'en, chétif insecte, excrément de la terre !
C'est en ces mots que le lion
Parloit un jour au moucheron

(Id., II, 9).

C'est le roi des animaux qui s'exprime ainsi ; les deux petits vers explicatifs n'ont pas d'importance, bien qu'ils présentent les personnages ; ce n'est que le poète qui parle ; c'est pourquoi l'on baisse d'un ton.

La raison du plus fort est toujours la meilleure.
Nous l'allons montrer tout à l'heure

(Id., I, 10).

Grand vers lent pour réflexion morale[1] ; le petit vers qui annonce la fable n'a pas d'importance : on passe vite.

Maître corbeau, sur un arbre perché,
Tenoit en son bec un fromage.
Maître renard, par l'odeur alléché,
Lui tint à peu près ce langage

(Id., I, 2).

Dans cette exposition rapide en petits vers, il y a deux vers, les décasyllabes à trois mesures, qui sont plus lents parce qu'ils désignent et en quelque sorte dépeignent ces deux personnages importants. Les deux vers plus courts et plus rapides, octosyllabes à deux mesures, se correspondent par la place et l'assonance de leurs trois voyelles toniques.

Passons aux effets dus surtout au changement de rythme. Nous constatons tout d'abord la même mise en relief, par la venue d'un grand vers après un vers court que tout à l'heure par le contraire.

Voici dans la même fable deux effets analogues rendus par ces moyens opposés : un vers court après un vers long, puis un vers long après un vers court. En somme c'est toujours un effet de contraste :

L'autre, envers les souris de longtemps courroucée,
Pour la dévorer accourut.
. . . .
Deux jours après notre étourdie
Aveuglément va se fourrer
Chez une autre belette aux oiseaux ennemie

(Id., II, 5).

1. Cf. p. 276.

Exemples isolés :

Il fait le partage lui-même,
Et donne à chaque sœur un lot contre son gré
(Id., II, 20).

Le grand vers contient l'idée importante, frappante, puisqu'elle est en contradiction avec ce qu'ont fait tous les juges et approuvé tous les Athéniens.

Il marchoit d'un pas relevé,
Et faisoit sonner sa sonnette ;
Quand l'ennemi se présentant,
Comme il en vouloit à l'argent,
Sur le mulet du fisc une troupe se jette
(Id., I, 4).

Après les petits vers le grand vers lent contient tout l'événement qui est le nœud de la fable, annoncé par ce qui précède et déterminant ce qui suit.

Un amateur du jardinage,
Demi-bourgeois, demi-manant,
Possédoit en certain village,
Un jardin assez propre, et le clos attenant
(Id., IV, 4).

Dans cette introduction vive en petit vers, l'alexandrin attire l'attention sur ce jardin et ce clos parce qu'ils vont jouer le principal rôle dans le récit.

Deux compagnons pressés d'argent.
A leur voisin fourreur vendirent
La peau d'un ours encor vivant,
Mais qu'ils tueroient bientôt, du moins à ce qu'ils dirent
(Id., V, 20).

A ces mots l'animal pervers
(C'est le serpent que je veux dire,
Et non l'homme, on pourroit aisément s'y tromper)
(Id., X. 2).

Laissez-moi carpe devenir:
Je serai par vous repêchée ;
Quelque gros partisan m'achètera bien cher
(Id., V, 3).

Le grand vers est destiné à faire briller aux yeux du pêcheur l'argument décisif.

Mais j'étois en pèlerinage,
Et m'acquittois d'un vœu fait pour votre santé
(Id., VIII, 3),

c'est la raison importante qui doit apaiser et convaincre le lion.

Il faudrait donc, avec votre agrément,
L'éloigner par quelque voyage ;
Il est jeune, la fille est sage,
Elle l'oubliera sûrement,
Et nous le marierons à quelque honnête femme
(Musset, *Silvia*).

C'est la grande idée de la mère qui est exprimée dans l'alexandrin ; c'est son idée de derrière la tête qu'elle réserve pour sa conclusion et pour la réalisation de laquelle elle fait toutes ses démarches.

Lorsqu'une idée a été énoncée ou annoncée dans un petit vers, si l'on veut en préciser les détails on aura recours à l'écartement analytique dû à la lenteur d'un grand vers :

Il étoit douteux, inquiet :
Un souffle, | une ombre, | un rien, | tout | lui donnoit la [fièvre
(La Fontaine, II, 14).

Tout tire d'elle l'aliment,
Elle fait subsister l'artisan de ses peines,
Enrichit le marchand, gage le magistrat,
Maintient le laboureur, donne paye au soldat
(Id., III, 2).

De petits monstres fort hideux,
Rechignés, un air triste, une voix de mégère
(Id., V, 18).

Nous avons vu plus haut un effet très analogue obtenu par la continuation en petits vers d'un développement annoncé dans un grand; voici ces deux cas réunis dans un même passage :

Les planches qu'on suspend sur un léger appui,
La mort aux rats, les souricières,
N'étoient que jeux au prix de lui.
Comme il voit que dans leurs tanières
Les souris étoient prisonnières,
Qu'elles n'osoient sortir, qu'il avoit beau chercher
(Id., III, 18).

Les deux premiers petits vers sont le développement de l'idée commencée dans un grand vers ; les deux suivants sont dans la même note parce qu'il n'y a pas lieu de changer ; le grand vers de la fin est le développement de l'idée commencée dans un petit.

Il en résulte que si l'on veut mettre en relief tous les détails d'un développement, tous les traits d'une énumération, on n'aura qu'à changer le mètre à chaque fois, passant tantôt d'un grand vers à un petit, tantôt d'un petit à un grand :

Car il parle, on l'entend, il sait danser, baller,
Faire des tours de toute sorte,
Passer en des cerceaux ; et le tout pour six blancs
(Id., IX, 3).

Ils n'ont devant les yeux que des objets d'horreur,
De mépris d'eux et de leurs temples,
D'avarice qui va jusques à la fureur
(Id., XI, 7).

Cérès, commença-t-il, faisait voyage un jour
    Avec l'anguille et l'hirondelle :
Un fleuve les arrête ; et l'anguille en nageant,
    Comme l'hirondelle en volant,
Le traversa bientôt. L'assemblée à l'instant

(Id., VIII, 4).

Un d'eux, le plus hardi, mais non pas le plus sage,
Promit d'en rendre tant, pourvu que Jupiter
    Le laissât disposer de l'air,
    Lui donnât saison à sa guise,
Qu'il ait du chaud, du froid, du beau temps, de la bise,
    Enfin du sec et du mouillé,
    Aussitôt qu'il auroit baillé

(Id., VI, 4).

C'est moi qui suis Sosie enfin, de certitude,
    Fils de Dave, honnête berger ;
Frère d'Arpage, mort en pays étranger ;
    Marie de Cléanthis la prude
    Dont l'humeur me fait enrager ;
Qui dans Thèbe ai reçu mille coups d'étrivière,
    Sans en avoir jamais dit rien ;
Et jadis, en public, fus marqué par derrière,
    Pour être trop homme de bien

(Molière, *Amphitryon*).

Mercure voulant persuader à Sosie que c'est lui qui est Sosie met en relief chacun des faits qu'il signale, c'est-à-dire chacun de ses arguments en changeant de mètre chaque fois ; l'antépénultième est bien un fait de plus et fort important, puisqu'il n'y a que Sosie qui peut le connaître.

C'est pour ces raisons que les pièces en iambes ont une telle intensité de force ; le mètre changeant à chaque vers, tout y est mis en relief. Les plus saillants sont pourtant les petits vers parce que les idées y sont présentées plus rapidement. Ne pouvant pas citer ici des pièces trop longues et d'ailleurs très connues, nous renverrons le lecteur aux trois suivantes :

A. CHÉNIER, *Iambes*, VII :

Quand au mouton bêlant la sombre boucherie...

A. BARBIER, *Iambes*, *L'idole.*
V. HUGO, *Châtiments*, *La reculade.*

Ce qui fait la vigueur, l'impression puissante de l'iambe, n'est pas ce fait qu'il y a continuellement changement de mètre, mais que les deux mètres qui alternent sont d'une part le plus lent et d'autre part le plus rapide de la versification française. Si les vers qui alternent sont d'autres vers, par exemple le vers de 10 et celui de 8, le contraste est beaucoup moins grand. Tous les éléments sont bien encore mis en relief, mais la vigueur a disparu. Voici un exemple emprunté à la *Nuit de décembre* qui fera bien sentir dans quelle mesure l'impression est moins puissante :

Qui donc es-tu ? — Tu n'es pas mon bon ange ;
    Jamais tu ne viens m'avertir.
Tu vois mes maux (c'est une chose étrange !)
    Et tu me regardes souffrir.
Depuis vingt ans tu marches dans ma voie,
    Et je ne saurais t'appeler...

et plus loin :

Partez ! Partez ! la Nature immortelle,
    N'a pas tout voulu vous donner.
Ah ! pauvre enfant, qui voulez être belle,
    Et ne savez pas pardonner !
Allez, allez, suivez la destinée ;
    Qui vous perd n'a pas tout perdu....

Enfin, pour compléter ces renseignements qui caractérisent les iambes, nous ajouterons que l'on peut avoir exactement le même mouvement rythmique et les mêmes rapports de vitesse si l'on fait alterner le vers de six syllabes avec le vers de

quatre ; tous les éléments seront en relief de la même manière, mais l'ampleur aura disparu parce que les rimes arrivent trop vite, et que les deux rythmes se succèdent également trop vite ; d'où, au lieu de l'ampleur, une allure sautillante et saccadée :

Ni la vierge de Grèce,
Marbre vivant ;
Ni la fauve négresse,
Toujours rêvant ;
Ni la vive Française,
A l'air vainqueur ;
Ni la plaintive Anglaise,
N'ont pris mon cœur !
Tous ces beaux corps sans âmes
Plaisent un jour...
Hélas ! j'ai six cents femmes
Et pas d'amour !

(Th. Gautier, *Sultan Mahmoud*).

Une conséquence de ce que nous venons de dire, c'est que si tous les éléments d'un développement ou d'une énumération ont la même valeur, il faudra conserver le même mètre ; une fois un mètre adopté, si les vers qui suivent sont dans le même mètre, ils n'ont rien de saillant par l'effet du mètre :

Jean Lapin allégua la coutume et l'usage :
Ce sont, dit-il, leurs lois qui m'ont de ce logis
Rendu maître et seigneur, et qui, de père en fils,
L'ont de Pierre à Simon, puis à moi Jean transmis.
Le premier occupant, est-ce une loi plus sage ?

(La Fontaine, VII, 16).

Pas de changement d'idée, pas de changement de mètre.

Nul mets n'excitoit leur envie :
Ni loups ni renards n'épioient
La douce et l'innocente proie ;
Les tourterelles se fuyoient ;
Plus d'amour, partant plus de joie

(Id., VII, 1).

Nous signalerons à ce sujet quelques erreurs de La Fontaine, c'est-à-dire quelques points qui sont en contradiction avec les principes mêmes qu'il avait coutume d'appliquer ; car il y a des erreurs, des fautes et des négligences chez les plus parfaits, et il y a autant de profit à les relever, qu'à reconnaître et à admirer leurs mérites :

Tous furent du dessein, chacun selon sa guise :
L'éléphant devoit sur son dos
Porter l'attirail nécessaire,
Et combattre à son ordinaire ;
L'ours, s'apprêter pour les assauts ;
Le renard, ménager de secrètes pratiques ;
Et le singe amuser l'ennemi par ses tours.
Renvoyez, dit quelqu'un, les ânes qui sont lourds
(Id., V, 19).

Les quatre petits vers sont le développement de l'idée annoncée dans le grand, mais il n'y a aucun motif pour que le mètre change pour parler du renard et du singe qui ne jouent pas de rôle spécial dans cette fable, et il en résulte que le dernier vers qui noue la fable n'a pas le relief qui lui conviendrait.

Quatre animaux divers, le chat grippe-fromage,
Triste oiseau le hibou, ronge-maille le rat,
Dame belette au long corsage,
Toutes gens d'esprit scélérat
(Id., VIII, 22).

Il n'y a pas de raison pour mettre ainsi en évidence la belette qui ne joue pas de rôle particulier dans la fable. Tous les animaux devraient figurer dans des vers semblables ; il est probable que La Fontaine a dérogé ici à ses habitudes pour ne pas renoncer à cette jolie expression :

Dame belette au long corsage.

Nous avons vu plus haut qu'un contraste était bien marqué

par un changement de mètre. Il en sera évidemment de même d'un changement quelconque dans les idées, dans la suite du développement, de l'arrivée d'un événement nouveau, de l'entrée en scène d'un nouveau personnage :

Sous un sourcil épais il avoit l'œil caché,
Le regard de travers, nez tortu, grosse lèvre,
Portoit sayon de poil de chèvre,
Et ceinture de joncs marins

(Id., IX, 7),

changement de mètre parce qu'on passe de la personne à son vêtement.

Celui-ci glorieux d'une charge si belle,
N'eût voulu pour beaucoup en être soulagé.
Il marchoit d'un pas relevé
Et faisoit sonner sa sonnette

(Id., I, 4).

...ses plus proches voisins
Ne s'en sentoient non plus que les Américains.
Ce fut leur avantage : ils eurent bonne année,
Pleine moisson, pleine vinée :
Monsieur le receveur fut très mal partagé.
L'an suivant, voilà tout changé :
Il ajuste d'une autre sorte
La température des cieux.
Son champ ne s'en trouve pas mieux ;
Celui de ses voisins fructifie et rapporte

(Id., VI, 4).

Le premier petit vers développe l'idée indiquée dans le second hémistiche de l'alexandrin qui le précède. L'alexandrin qui le suit marque un contraste ; puis le ton change avec une autre série d'événements, et le dernier grand vers marque de nouveau un contraste.

Je la conduirai si bien
Qu'on ne se plaindra de rien.
Le ciel eut pour ses vœux une bonté cruelle
(Id., VII, 17).

Un nouveau personnage entre en action.

Daims et cerfs de climat changèrent,
Chacun à s'en aller fut prompt.
Un lièvre apercevant l'ombre de ses oreilles
(Id., V, 4).

...lassé de vivre
Avec des gens muets, notre homme, un beau matin,
Va chercher compagnie et se met en campagne.
L'ours, porté d'un même dessein,
Venoit de quitter sa montagne.
Tous deux par un cas surprenant,
Se rencontrent en un tournant.
L'homme eut peur : mais comment esquiver ? et que faire ?
Se tirer en gascon d'une semblable affaire
Est le mieux ; il sut donc dissimuler sa peur.
L'ours, très mauvais complimenteur,
Lui dit : Viens t'en me voir. L'autre reprit : Seigneur
(Id., VIII, 10),

changement de mètre chaque fois qu'il y a changement de personnage ou évènement nouveau ; au troisième petit vers il n'y a pas de changement de mètre parce qu'il s'agit d'un évènement prévu. Le dernier évènement, préparé par l'avant-dernier vers, est un évènement unique à deux personnages.

Des taillis les plus hauts mon front atteint le faîte ;
Mes pieds ne me font point d'honneur,
Tout en parlant de la sorte,
Un limier le fait partir.
Il tâche à se garantir ;
Dans les forêts il s'emporte.

Son bois, dommageable ornement,
L'arrêtant à chaque moment,
Nuit à l'office que lui rendent
Ses pieds de qui ses jours dépendent

(Id., VI, 9).

Le premier changement de mètre marque un contraste : il oppose les pieds au front. Après ce vers de huit syllabes il survient un événement brusque et inattendu, l'arrivée du limier suivie de la fuite du cerf. Un changement de mètre était nécessaire, mais un vers d'un nombre de syllabes pair n'eût pas exprimé cette surprise et ce mouvement précipité ; d'où l'emploi du petit vers boiteux de sept syllabes. Après quatre vers, l'octosyllabe nous ramène pour le ton et l'idée au commencement de la fable.

Messire loup vous servira,
S'il vous plaît, de robe de chambre.
Le roi goûte cet avis-là.
On écorche, on taille, on démembre
Messire loup. Le monarque en soupa

(Id., VIII, 3).

Après les conseils du renard, et l'acquiescement du lion, on passe immédiatement aux actes, à l'exécution ; d'où nécessité d'un changement de mètre. Il y a changement de mètre bien que ce soit un octosyllabe, car il a trois mesures. En réalité c'est une sorte d'alexandrin qui arrive, mais un alexandrin dont la 4[e] mesure est rejetée par la rime sur le vers suivant. Ce « messire loup » qui est ainsi mis en relief par le vers de 10 syllabes était bien inattendu au commencement de la fable.

Nous venons de rencontrer un vers dans lequel le commencement seul est important ; c'est pour ce commencement qu'a lieu le changement de mètre, le reste du vers est insignifiant. Ce phénomène n'est pas rare chez La Fontaine, c'est même le

cas le plus fréquent lorsqu'il emploie un vers de 10 syllabes isolé ; cela s'explique fort bien ; une fois qu'il a mis en relief ce qu'il voulait faire ressortir, qu'importe la fin du vers ? En voici d'autres exemples :

Mais après certain temps souffrez qu'on vous propose
Un époux beau, bien fait, jeune, et tout autre chose
Que le défunt. Ah ! dit-elle aussitôt

(Id., VI, 21).

Les mots en rejet dans le vers de 10 sont ce qu'il y a de plus saillant dans toute la fable. C'est en même temps le centre de la fable ; toute la première partie y aboutit, et c'est le point de départ de tout le reste. — Le second hémistiche est sans intérêt ; le rythme n'a donc changé que pour ces mots, car le second hémistiche est celui d'un alexandrin.

Vous moquez-vous ? dit l'autre : ah ! vous ne savez guère
Quelle je suis. Allez, ne craignez rien

(Id., VIII, 6),

ce « Quelle je suis » annonce tout le reste de la fable, étant donné qu'il va être immédiatement commenté par

L'autre grille déjà d'en conter la nouvelle ;
Elle va la répandre en plus de dix endroits.

Il vendit son tabac, son sucre, sa cannelle,
Ce qu'il voulut, sa porcelaine encor :
Le luxe et la folie enflèrent son trésor ;
Bref, il plut dans son escarcelle

(Id., VII, 14) ;

« Ce qu'il voulut » est le mot important, le résumé de toute la première partie, la même idée que le vers de huit syllabes ; le deuxième hémistiche est presque du remplissage.

Il avoit dans la terre une somme enfouie,
Son cœur avec, n'ayant autre déduit
Que d'y ruminer jour et nuit

(Id., IV, 20),

« Son cœur avec » prépare les lamentations qui vont suivre.

Nous croyons avoir examiné dans les exemples précédents tous les cas qui peuvent se présenter et comme ils s'expliquent tous parfaitement par les principes que nous avons posés au début, la justesse de nos explications est par là démontrée. Néanmoins, comme dit le fabuliste :

Deux sûretés valent mieux qu'une,
Et le trop en cela ne fut jamais perdu.

Nous allons donc vérifier les résultats obtenus et les faits constatés dans des exemples isolés, par l'étude détaillée de deux fables tout entières :

Le Gland et la Citrouille (IX, 4)

Dieu fait bien ce qu'il fait. Sans en chercher la preuve
En tout cet univers, et l'aller parcourant,
Dans les citrouilles je la treuve.

Ton noble pour la réflexion morale et parce qu'il est question de Dieu, cf. p. 130. La même mètre lent se continue pour peindre la durée qu'il faudrait pour parcourir tout l'univers en cherchant. Petit vers pour montrer la rapidité de la trouvaille et la singularité de cette trouvaille ; il y a dans ce changement de rythme non seulement l'expression d'un changement d'idées, mais aussi d'une plaisanterie. C'est en même temps l'annonce du sujet.

Un villageois, considérant
Combien ce fruit est gros et sa tige menue :
A quoi songeoit, dit-il, l'auteur de tout cela?
Il a bien mal placé cette citrouille-là !

Introduction rapide par un petit vers du principal personnage ; mais aussitôt après, le vers s'allonge et se ralentit pour exposer les considérations du villageois, considérations fort

importantes parce qu'elles déterminent l'existence de la fable, et lentes en même temps parce que les réflexions d'un villageois ne sont généralement pas rapides ; il ne comprend pas vite. L'idée et la situation ne changent pas durant ces trois vers, aussi n'y rencontrons-nous pas de changement de mètre. Mais dès qu'il a trouvé la solution, qu'il sait ce qu'il aurait fallu faire, il y a changement de mètre pour marquer le changement de son état d'esprit, et adoption d'un vers plus rapide pour peindre la vivacité avec laquelle il expose sa trouvaille :

> Eh parbleu ! je l'aurois pendue
> A l'un des chênes que voilà ;
> C'eût été justement l'affaire :
> Tel fruit, tel arbre, pour bien faire.

Là-dessus changement d'idée complet ; c'est en quelque sorte l'auteur qui prend la parole, quoique au fond ce soit toujours notre villageois qui poursuit ses réflexions, qui déplore de n'avoir pas été consulté par le Créateur, et tournant à cette idée ses regards vers le ciel, aperçoit un gland sur un chêne, le considère, l'examine et brusquement trouve ce que Dieu aurait dû faire. Voilà l'explication du changement de rythme qui nous amène quatre vers lents suivis d'un petit vers rapide :

> C'est dommage, Garo, que tu n'es point entré
> Au conseil de celui que prêche ton curé ;
> Tout en eût été mieux : car pourquoi, par exemple,
> Le gland, qui n'est pas gros comme mon petit doigt,
> Ne pend-il pas en cet endroit ?

Non seulement il a trouvé qu'il fallait mettre le gland à la place de la citrouille, mais encore que Dieu s'est trompé. Cette seconde découverte doit être énoncée avec la même vivacité et la même assurance que la précédente, aussi n'avons-nous pas de changement de mètre :

> Dieu s'est mépris : plus je contemple...

Pourtant, au moment où il vient de lancer cette hérésie, il éprouve un scrupule, il examine de nouveau la question, d'où le vers lent, mais n'y trouve que la confirmation de sa précédente conclusion, qu'il repète en d'autres termes dans le même mètre vif que précédemment :

Dieu s'est mépris : plus je contemple
Ces fruits ainsi placés, plus il semble à Garo
Que l'on a fait un quiproquo.

Là-dessus l'auteur prend la parole pour nous raconter la suite de l'aventure, d'où changement de mètre et adoption d'un mètre lent, parce qu'il n'y a pas de raison pour en prendre un qui soit vif. Nous avons une série de neuf tétramètres de douze syllabes :

Cette réflexion embarrassant notre homme,
On ne dort point, dit-il, quand on a tant d'esprit ;
Sous un chêne aussitôt il va prendre son somme.
Un gland tombe : le nez du dormeur en pâtit.
Il s'éveille ; et portant la main sur son visage,
Il trouve encor le gland pris au poil du menton.
Son nez meurtri le force à changer de langage :
Oh ! oh ! dit-il, je saigne ! Et que seroit-ce donc
S'il fût tombé de l'arbre une masse plus lourde...

Pourquoi l'auteur n'a-t-il pas changé de mètre dès le second vers de cette tirade, pour les paroles de Garo :

On ne dort point, dit-il, quand on a tant d'esprit,

parce que le villageois qui dort déjà à moitié ne les a sûrement pas prononcées d'un ton bien vif, mais surtout parce que placées ainsi au milieu de la narration et encadrées dans le récit fait par le poète, elles perdent en quelque sorte leur personnalité, bien qu'elles soient au style direct, et deviennent

simplement comme ce qui les précède et ce qui les suit un des évènements que rapporte le fabuliste. Au huitième vers, le dormeur réveillé reprend la parole ; pourquoi n'y a-t-il pas changement de mètre ? les paroles du paysan ne sont-elles pas une brusque explosion de surprise suivant les constatations qu'il a faites ? Non ; c'est en faisant ces constatations qu'il parle et qu'il se prend à réfléchir sur ce qui lui est arrivé et ce qui aurait pu lui arriver, et pas plus ici que précédemment ses réflexions ne sont rapides : la nature de son cerveau s'y oppose absolument :

Oh ! oh ! dit-il, je saigne ? et que seroit-ce donc
S'il fût tombé de l'arbre une masse plus lourde,
Et que ce gland eût été gourde !

Le petit vers rapide qui termine cette phrase est là parce que au milieu de sa méditation il se rappelle soudain les réflexions qu'il avait faites avant son sommeil ; c'est comme plus haut la conclusion de ses réflexions, aussi avons-nous le même ton que précédemment ; notons d'ailleurs que ce vers est d'une importance capitale puisqu'il rappelle tout le sujet de la fable et amène le dénouement ; il était donc nécessaire de le mettre en relief.

En même temps le villageois se rappelle que non seulement il voulait mettre les citrouilles à la place des glands, mais qu'il accusait aussi le Créateur de s'être mépris ; il envisage ce second point, d'où le vers lent :

Dieu ne l'a pas voulu : sans doute il eût raison,

et aussitôt qu'il a trouvé la solution de ce problème il le dit de nouveau vivement :

J'en vois bien à présent la cause.

La fable est terminée, l'auteur en a exposé tous les évènements,

et n'a plus rien d'intéressant à nous dire, aussi la clôt-il brusquement sans changer de rythme par deux petits vers rapides :

> En louant Dieu de toute chose,
> Garo retourne à la maison.

Prenons une fable un peu plus compliquée :

Les deux Pigeons (IX, 2).

Le poète introduit ses personnages et expose le sujet de la fable en petits vers rapides :

> Deux pigeons s'aimoient d'amour tendre :
> L'un d'eux, s'ennuyant au logis,
> Fut assez fou pour entreprendre
> Un voyage en lointain pays.
> L'autre lui dit : Qu'allez-vous faire ?
> Voulez-vous quitter votre frère ?
> L'absence est le plus grand des maux :
> Non pas pour vous, cruel ! Au moins que les travaux...

Pourquoi n'avons-nous pas changement de mètre pour la réflexion morale :

> L'absence est le plus grand des maux ?

parce qu'elle est ici un des arguments de l'un des deux pigeons, exactement au même titre que

> Voulez-vous quitter votre frère,

et que par conséquent il la dit du même ton. Mais lorsque son discours devient un reproche personnel, le mètre change aussitôt :

> Non pas pour vous, cruel ! Au moins que les travaux...

Dans ce vers, phénomène que nous avons rencontré plusieurs fois, c'est le premier hémistiche surtout qui est important, et c'est pour lui uniquement qu'a lieu le changement de mètre. Le second hémistiche sert à introduire un développement nouveau, un nouvel argument suscité au pigeon par son amour pour son frère, argument dont les éléments sont mis en relief par un changement de mètre immédiat, un retour au vers de 8 syllabes dès la fin de cet alexandrin :

........Au moins, que les travaux,
Les dangers, les soins du voyage,
Changent un peu votre courage.
Encor si la saison s'avançoit davantage !

Nous voyons un nouveau changement de mètre parce que l'oiseau passe des possibilités générales aux faits particuliers, et une fois ce mètre déterminé tous les faits particuliers qui lui viennent à l'esprit, ils les énonce dans le même mètre :

Encor si la saison s'avançoit davantage !
Attendez les zéphyrs : qui vous presse ? un corbeau
Tout à l'heure annonçoit malheur à quelque oiseau.
Je ne songerai plus que rencontre funeste,
Que faucons, que réseaux. Hélas ! dirai-je, il pleut.

Ces deux mots « que faucons, que réseaux » sont le développement de cette expression plus générale « que rencontre funeste » ; ordinairement dans un cas pareil, nous l'avons vu, La Fontaine insiste sur les détails qui précisent une idée générale en changeant de mètre ; il ne l'a pas fait ici, mais il leur a donné un relief équivalent en coupant le sens à l'hémistiche. Il y a trouvé cet avantage d'avoir à sa disposition un second hémistiche pour introduire, comme tout à l'heure, une idée nouvelle. Le pigeon ne craint pas seulement pour son ami le danger accidentel et problématique d'être tué ou pris, mais sa sollicitude fraternelle va jusqu'à s'inquiéter des simples

souffrances que lui causeront certainement les changements d'atmosphère ; cette idée était déjà comprise dans ce vers :

Encor si la saison s'avançoit davantage !

mais il la reprend ici sous un autre aspect, avec une allure plus vive en montrant à l'égoïste voyageur quelles seront ses continuelles angoisses, les questions qu'il se posera avec inquiétude, et il les présente en style direct, comme s'il se les faisait déjà. C'est pourquoi, aussitôt cette pensée introduite par le second hémistiche, le mètre change et redevient plus rapide :

..... Hélas ! dirai-je, il pleut :
Mon frère a-t-il tout ce qu'il veut,
Bon soupé, bon gîte, et le reste ?

Cette expression « tout ce qu'il veut » se détaille et se précise dans le vers suivant ; c'est bien encore un octosyllabe, mais il est rythmé à trois mesures au lieu de deux ; il est donc notablement plus lent (il y a ralentissement d'un tiers) et produit l'écartement analytique nécessaire.

Le pigeon cesse de parler et le poète nous indique l'effet produit sur son compagnon par ses paroles. Il faut un nouveau changement de mètre. La Fontaine l'obtient très simplement en rendant à l'octosyllabe son allure habituelle à deux mesures :

Ce discours ébranla le cœur
De notre imprudent voyageur ;
Mais le désir de voir et l'humeur inquiète
L'emportèrent enfin...

Il semblait qu'il allait céder, mais il se produit soudain un revirement dans son opinion et il s'abandonne à son projet aventureux. Ce revirement est marqué par le retour à l'alexandrin qui subsistera tant que l'idée se développera sans qu'aucun détail demande à être mis en relief :

Mais le désir de voir et l'humeur inquiète
L'emportèrent enfin. Il dit : Ne pleurez point ;
Trois jours au plus rendront mon âme satisfaite.
Je reviendrai dans peu conter de point en point
Mes aventures à mon frère ;
Je le désennuierai. Quiconque ne voit guère,
N'a guère à dire aussi. Mon voyage dépeint
Vous sera d'un plaisir extrême.
Je dirai : j'étais là ; telle chose m'avint ;
Vous y croirez être vous-même.

Le premier petit vers :

Mes aventures à mon frère,

contient dans les mots « à mon frère » l'unique marque de tendresse que le voyageur donne à son ami. Il demandait pour cela seul à être mis en évidence, mais il sert surtout à attirer l'attention par le changement de mètre qu'il constitue, et elle se porte sur le commencement du vers suivant :

Je le désennuierai. . . .

C'est en effet le grand argument qu'il oppose aux bonnes raisons du pigeon casanier. Il est beaucoup moins sentimental que ce dernier, et ne trouve pas autre chose à dire. Il s'efforce alors de mettre sa justification en valeur, mais il ne lui vient à l'esprit que des développements sans ampleur. C'est sec, c'est décousu, impression que le poète donne bien en brisant ses vers à la césure, en faisant commencer et finir les propositions à cet endroit. Il réussit pourtant, à force de retourner son argument sous toutes ses faces, à le mettre encore deux fois en relief, au moyen de ce petit vers :

Vous sera d'un plaisir extrême,

puis de ce dernier :

Vous y croirez être vous-même.

La discussion est terminée. Le poète prend la parole pour nous raconter le départ et les premiers évènements qui le suivirent, et naturellement pour cela il revient au grand vers de 12 syllabes :

A ces mots, en pleurant, ils se dirent adieu.
Le voyageur s'éloigne ; et voilà qu'un nuage
L'oblige de chercher retraite en quelque lieu.
Un seul arbre s'offrit, tel encor que l'orage
Maltraita le pigeon en dépit du feuillage.
L'air devenu serein, il part tout morfondu,
Sèche du mieux qu'il peut son corps chargé de pluie ;
Dans un champ à l'écart voit du blé répandu,
Voit un pigeon auprès : cela lui donne envie ;
Il y vole, il est pris : ce blé couvroit d'un lacs
Les menteurs et traîtres appâts.

Le petit vers qui termine cette période est fort important et le poète le met en relief parce qu'il rappelle un des malheurs annoncés par le pigeon demeuré au logis :

Je ne songerai plus... que réseaux.

Le fabuliste n'a pas cru devoir s'appesantir sur le premier événement, « l'orage », qui

Maltraita le pigeon en dépit du feuillage.

Le pigeon en a souffert sans doute, mais il n'en a pas fait grand cas : c'était prévu, il s'y attendait et ce n'est pas assez grave pour le faire renoncer à son projet. Nous ne devons pas nous y appesantir plus que lui ; mais cette fois c'est la seconde peine qu'il éprouve et beaucoup plus terrible : « il est pris » ; ce n'est plus un de ces évènements qui sont dans l'ordre naturel des choses, c'est un accident. Cela lui donne à réfléchir et à nous aussi, grâce au petit vers qui attire notre attention.

L'auteur reprend le même ton pour la suite de son récit :

Le lacs étoit usé : si bien que, de son aile,
De ses pieds, de son bec, l'oiseau le rompt enfin :
Quelque plume y périt ; et le pis du destin
Fut qu'un certain vautour à la serre cruelle
Vit notre malheureux, qui, traînant la ficelle
Et les morceaux du lacs qui l'avoit attrapé,
Sembloit un forçat échappé.

Le petit vers est là pour nous montrer le changement survenu dans l'état du voyageur : il n'est plus alerte et gai comme au départ, il s'enfuit, il a peur, il est même gêné dans son vol par les morceaux du lacs qui lui restent attachés, et un nouveau danger le menace, un autre des accidents annoncés (« je ne songerai plus... que faucons »), et c'est même là surtout ce que le petit vers doit mettre en relief en attirant l'attention sur le commencement du grand vers suivant :

Le vautour s'en alloit le lier...

Le poète continue :

Le vautour s'en alloit le lier, quand des nues
Fond à son tour un aigle aux ailes étendues.
Le pigeon profita du conflit des voleurs,
S'envola, s'abattit auprès d'une masure,
Crut pour ce coup que ses malheurs
Finiroient par cette aventure.

Nous avons montré à plusieurs reprises que lorsqu'il survient un nouveau personnage, lorsqu'un nouvel évènement se produit, La Fontaine a coutume de changer de mètre. Ici, le vautour, l'aigle arrivent sans changement de rythme, et de l'aigle on passe de nouveau au pigeon en gardant le même vers. C'est qu'à cet endroit il n'y a en réalité qu'un seul personnage en jeu, le pigeon, et tout le reste n'est que la série des aventures qu'il éprouve.

Les deux petits vers qui terminent cette dernière phrase :

Crut pour ce coup que ses malheurs
Finiroient par cette aventure,

prouvent bien ce que nous disions tout à l'heure que le lacs lui avait donné à réfléchir ; mais au moment où l'on croit qu'il est complètement découragé, qu'il est convaincu que son frère avait raison, et ne va plus songer qu'à l'aller rejoindre, il se rassure soudain, pense que ses peines sont terminées et se dispose sans doute, tant est grande sa vanité, à poursuivre sa route pour avoir des évènements plus gais à raconter à son frère. Cette idée demandait à être mise en relief ; les deux petits vers y pourvoient.

Mais un nouvel accident survient, un accident qui n'avait pas été annoncé par l'autre pigeon et qui fait contraste avec la quiétude que l'oiseau était en train de recouvrer. Un changement de mètre exprime ce contraste :

Mais un fripon d'enfant (cet âge est sans pitié)
Prit sa fronde, et du coup tua plus qu'à moitié
La volatile malheureuse,
Qui, maudissant sa curiosité,
Traînant l'aile et tirant le pied,
Demi-morte, et demi-boiteuse,
Droit au logis s'en retourna :
Que bien, que mal, elle arriva
Sans autre aventure fâcheuse.

Le petit vers « la volatile malheureuse » n'a aucune importance en lui-même, mais il sert à introduire et à mettre en relief le vers de dix syllabes « qui maudissant sa curiosité », dont le rôle est considérable : il nous oblige à faire un retour en arrière sur le commencement de la fable, s'oppose aux deux petits vers dont nous parlions tout à l'heure et nous montre le pauvre oiseau enfin convaincu et déplorant son funeste entêtement. Il y a changement de rythme pour le vers suivant parce que la description passe de l'état moral du pigeon

à son état physique. Enfin l'auteur n'ayant plus de nouvel évènement à relater clôt rapidement sa fable sans changer de mètre comme dans « Le gland et la citrouille ».

La fable est terminée ; la joie qu'éprouvent les deux pigeons de se retrouver, nous l'imaginons aisément sans qu'il soit besoin de nous la décrire ; mais La Fontaine a voulu ajouter à ce récit une sorte de moralité sous forme de conseil. La meilleure transition qu'il ait trouvée pour introduire ce nouveau développement a été précisément de nous dire, en prenant personnellement la parole, quel fut leur bonheur d'être réunis. Du moment qu'il parle en son nom le rythme doit changer :

Voilà nos gens rejoints ; et je laisse à juger
De combien de plaisir ils payèrent leurs peines.

Naturellement le conseil qui se rattache à cela et que cette phrase introduit doit débuter dans le même mètre :

Amants, heureux amants, voulez-vous voyager ?
Que ce soit aux rives prochaines.

Le second vers contient l'idée principale, il renferme le conseil que donne le poète, conseil fondé sur les événements racontés dans la fable et évoque par conséquent le souvenir de toutes les tribulations de l'oiseau voyageur ; c'est pourquoi il est dans un mètre différent du précédent. Ce conseil, le fabuliste ne le donne pas en passant, il le développe, le reprend sous une autre forme pour y insister, d'où nouveau changement de mètre :

Soyez-vous l'un à l'autre un monde toujours beau,

Comment le même objet peut-il toujours plaire ?

L'ennui naquit un jour de l'uniformité,

a dit Voltaire ; mais Platon avait enseigné avant lui que le

plaisir naît de la variété et du changement. Ce sera là pour La Fontaine le moyen de développer son idée « un monde toujours beau » et d'en préciser les détails en un vers plus rapide ;

Toujours divers, toujours nouveau.

Mais comment une seule personne peut-elle être « *un monde* » pour une autre ? Voilà une autre idée à préciser et si l'on veut que son développement fasse quelque impression il faut de nouveau changer le mètre :

Tenez-vous lieu de tout, comptez pour rien le reste.

De même que tout à l'heure l'idée du bonheur des deux pigeons réunis avait suggéré à l'auteur le conseil qu'il vient de nous donner et qu'il y a joint sans changer de mètre, de même ici la dernière idée exprimée « comptez pour rien le reste », lui fait faire un retour en arrière sur lui-même et lui remet en mémoire des souvenirs personnels qu'il y rattache de la même manière sans changer de mètre ; il change d'idée particulière, il ne change pas d'état d'esprit général, et c'est toujours lui qui parle, toujours lui qui est en scène :

J'ai quelquefois aimé : je n'aurois pas alors,
Contre le Louvre et ses trésors,
Contre le firmament et sa voûte céleste,
Changé les bois, changé les lieux...

S'il veut pourtant que nous comprenions bien la haute estime qu'il faisait ne son bonheur, il faut qu'il prenne un mètre plus rapide pour nous dire :

Contre le Louvre et ses trésors,

et s'il veut renchérir encore sur cette idée il faudra recourir au contraire au vers lent qui analyse les éléments d'idées qu'il contient :

Contre le firmament et sa voûte céleste.

Quant au petit vers suivant :

Changé les bois, changé les lieux,

il n'a pas grand intérêt par lui-même; ces bois et ces lieux le fabuliste ne pouvait les échanger contre rien puisqu'il ne les possédait même pas, et ils n'avaient pas pour lui une grande importance en eux-mêmes ; mais ce qui avait à son sentiment un prix unique et incomparable, c'étaient les souvenirs attachés à ces bois et à ces lieux. S'il a mis un petit vers à cet endroit, c'est donc pour introduire en lui donnant du relief le grand vers dans lequel il exprimera ces précieux souvenirs :

Honorés par les pas, éclairés par les yeux

de quelle divinité ? grand Dieu !

De l'aimable et jeune bergère
Pour qui, sous le fils de Cythère,
Je servis, engagé par mes premiers serments !

Nous ne nous attendions pas à cette aimable et jeune bergère ; mais nous avions tort : que peut-il y avoir au-dessus de l'objet des premières amours ? C'est bien ce que sent le poète ; il le met en relief par un changemeut de mètre et ne nous parle pas de ses autres amours. Il envisage un instant ce charmant souvenir, puis la mélancolie le prend et son ton devient grave et lent dès ce vers :

Je servis, engagé par mes premiers serments !

pour se maintenir dans la même note presque jusqu'à la fin :

Hélas ! quand reviendront de semblables moments !
Faut-il que tant d'objets si doux et si charmants
Me laissent vivre au gré de mon âme inquiète !

Pourtant ici un élan d'enthousiasme et de désir l'oblige à prendre un mètre plus vif; il ne quitte pas le vers de douze syllabes, mais il le bat à trois mesures, phénomène assez rare chez lui :

> Ah! si mon cœur | osoit encor | se renflammer !

Mais il retombe aussitôt dans sa tristesse pour énoncer l'interrogation suivante qui est bien dans son esprit une affirmation :

> Ne sentirai-je plus de charme qui m'arrête ?

Enfin le dernier vers, sous forme interrogative, est bien une autre affirmation, et grâce au resserrement synthétique du petit vers qui l'exprime, une conclusion :

> Ai-je passé le temps d'aimer ?

Nous venons de voir avec quelle perfection La Fontaine a manié le vers libre. Aussi quand nous trouvons au sujet de ses fables un jugement d'un grand poète absolument contraire au nôtre, sommes-nous obligés de le prendre en considération et de voir ce qui a pu le déterminer. Le grand poète qui a médit de La Fontaine, beaucoup plus grand poète que son critique à notre sens, c'est Lamartine qui a écrit dans la Préface des *Méditations* : « On me faisait bien apprendre aussi par cœur quelques fables de La Fontaine ; mais ces vers boiteux, disloqués, inégaux, sans symétrie ni dans l'oreille ni sur la page, me rebutaient ». On sait d'autre part que Lamartine « traitait en enfant » Alfred de Musset, également plus grand poète que lui. Avait-il un orgueil qui le portât à se faire le détracteur de tous ses rivaux passés ou contemporains ? Non, il était orgueilleux sans doute, mais pas au delà de ce qui est permis à un homme de génie qui a conscience de sa valeur. Ce qui lui a fait prendre en aversion les fables de

La Fontaine, c'est tout d'abord que, comme la plupart de nos jeunes gens, il avait été contraint, dans son enfance, de les apprendre par cœur, sans les comprendre, sans qu'on lui donnât les explications qui auraient fait de cette étude une jouissance au lieu d'une corvée, et que, incapable de revenir sur cette première impression, il avait fait porter, comme il arrive trop souvent, sa rancune sur le poète qui n'en pouvait mais, au lieu de la laisser retomber sur ses mauvais maîtres, qui seuls la méritaient.

C'est là une raison, mais une faible raison. Les véritables motifs de son dédain pour La Fontaine et Musset, c'est dans la nature même de son esprit qu'il faut les chercher. Lui-même nous donne involontairement une indication quelques lignes plus haut que le passage cité : « La *Henriade*, dit-il, toute sèche et toute déclamatoire qu'elle fût, me ravissait ». Celui qui a pu un jour dans sa vie s'enthousiasmer pour la poésie de Voltaire ne pouvait pas comprendre La Fontaine et Musset. La *Henriade* est écrite avec une grande facilité comme toutes les œuvres de Voltaire, mais les vers sont d'une monotonie désespérante, d'une facture invariablement banale, la langue est imprécise, redondante, émaillée de chevilles, et la

poésie en est presque totalement absente. Lamartine avait comme Voltaire une étonnante facilité, et peu de poètes ont su comme lui développer et étaler avec aisance la période française. Mais il avait le défaut de cette qualité ; il était incapable de se corriger, de supprimer ou de refaire un vers mal venu, et s'il nous a donné quelques-unes des plus belles pages de notre poésie, il en a trop laissé qui ne sont que du verbiage, avec une pensée si peu précise qu'on la saisit à peine, dans des vers d'une uniformité fatigante, et au fond moins harmonieux réellement que simplement faciles. Le talent de Lamartine a toujours évolué dans un cercle d'idées extrêmement restreint, et ne lui permettait pas de comprendre les idées différentes des siennes ; voilà pourquoi La Fontaine et Musset devaient lui échapper pour une bonne part de leurs œuvres. Il faut ajouter, et c'est ce qui achèvera de nous expliquer son

jugement sur La Fontaine, qu'il n'a jamais su se servir du vers libre. Nous allons nous en rendre compte par un exemple, que je ne prends pas au hasard, mais que je choisis parmi les meilleures pièces qu'il ait faites en ce genre. Lamartine a donc fait des vers libres ? Si on le lui avait dit, il aurait sans doute protesté. Pourtant il faut bien le reconnaître, il a des pièces qui sont en vers libres exactement au même titre que l'*Amphitryon* de Molière, c'est-à-dire que plus exactement ce sont des stances libres, en ce sens que les rimes n'enjambent pas, comme chez La Fontaine, d'une période sur l'autre ; mais comme il n'y a pas deux de ces stances qui soient semblablement construites, les changements de mètres sont abandonnés absolument au caprice du poète, et c'est là par excellence ce qui constitue le vers libre. Pour cette pièce comme pour la plupart des suivantes il nous est impossible de citer le texte ; ce serait transformer notre livre en un recueil de morceaux choisis. Mais nous ne saurions trop recommander au lecteur de n'examiner nos analyses qu'avec les textes sous les yeux :

La Retraite (Premières méditations)

1e strophe : Pourquoi débuter par un petit vers rapide ? La Fontaine commence ainsi ses fables quand il veut présenter rapidement ses personnages. Les trois premiers vers peignent la situation de M. de Châtillon ; du moment que l'idée ne change pas, ils devraient être tous trois dans le même mètre, et ce mètre ne devrait pas être de 8 syllabes parce que l'idée exprimée ne demande nullement de la vivacité. Où le mètre devait changer, c'est au 4e vers : « Le temps... », qui conclut cette description de la situation du vieillard, et en même temps contient l'idée importante, celle qui annonce tout le développement et tout le sujet de la pièce. Pour les deux vers suivant il y avait lieu de changer de nouveau de mètre parce qu'ils reprennent l'idée exprimée dans le 4e en la présentant sous un autre aspect et en la précisant.

2e strophe : Le poète change de mètre et il a raison puis-

qu'il y a changement d'idée : dans la strophe précédente il a parlé d'une personne en particulier et dans celle-ci il arrive à des considérations générales. Pour le second vers il change de nouveau de mètre et c'est de nouveau avec raison ; j'ajouterai que le choix du mètre de ces deux premiers vers est très heureux, le petit vers ne contenant en somme que le sujet de la proposition et le grand vers qui suit étant parfaitement propre à dérouler en la mettant en relief l'opinion que le poète exprime sur la question. C'est le même procédé et les mêmes mètres qu'a employés La Fontaine lorsqu'il a dit :

Le fabricateur souverain
Nous créa besaciers tous de même manière.

Après ce grand vers le poète change de nouveau de mètre et ce changement est encore justifiable parce qu'il y a de nouveau changement de point de vue, qu'après nous avoir exposé ce que sont à ses yeux nos beaux jours, il nous montre maintenant le cas qu'il en faut faire, et qu'en même temps il ajoute une restriction à l'indifférence que le sage doit avoir pour eux, lorsqu'il dit « excepté nos amours », restriction qui annonce un nouveau développement. Mais quand ce nouveau développement arrive, un changement de mètre est nécessaire, et là, l'auteur ne l'a pas opéré ; il l'a fait attendre jusqu'au vers suivant ; c'est trop tard. Il fallait prendre le mètre de 12 syllabes dès le 5[e] vers et le garder pour tout le développement, sauf à le conclure, comme il l'a fait, dans un petit vers qui exprime son idée de la façon la plus nette et la résume.

3[e] strophe : Changement d'idée, d'où changement de mètre, et emploi du grand vers puisqu'il s'agit d'énoncer une sorte de maxime générale ; tout cela est fort bien, mais ne convient qu'aux deux premiers vers. Après, l'auteur quittant cette maxime générale pour revenir à son ami en particulier et la lui appliquer, un changement de mètre est nécessaire. Il fallait mettre en un petit vers à part l'idée exprimée par ces mots : « Tu le connais, ami ! » et comme ce qui vient immédiatement

après développe en la précisant cette idée : « tu le connais », il fallait immédiatement reprendre le grand vers avec : « cet heureux coin de terre » et le garder pour tout ce développement où il n'y a rien qui demande un relief particulier. Pourtant dans la suite de ce développement Lamartine a introduit un petit vers :

Et, du monde embrassant la scène.

L'emploi de ce petit vers est justifiable, non qu'il contienne une idée qui fasse contraste avec ce qui précède ou ce qui suit immédiatement, mais parce qu'il annonce l'idée développée dans la stance suivante ; c'est-à-dire que si la strophe suivante n'existait pas, ce petit vers ne serait pas justifiable et que sa raison d'être n'est pas en lui-même, mais hors de lui.

4e strophe : Cette strophe ne faisant que développer et détailler la dernière idée exprimée, il devait y avoir changement de mètre. D'ailleurs le vers de 8 syllabes, grâce à sa vivacité, aurait admirablement convenu pour présenter rapidement et accumuler toutes les situations envisagées par l'auteur. En somme on pouvait faire toute la strophe dans le même mètre, et c'est le même vers de 8 syllabes qui à notre sens se serait le mieux adapté aux idées exprimées. Mais si l'on avait voulu indiquer dans ce développement des nuances de sens et en différencier les éléments par des changements de mètres, c'est au 5e vers qu'il fallait changer :

Tu vois les nations s'éclipser tour à tour,

car ceci est le développement de la dernière idée exprimée : « tout passe et rien ne change », et il fallait garder le nouveau mètre adopté jusqu'à la fin de la strophe. Mais changer au 6e vers, comme l'a fait Lamartine pour ce nouvel exemple présenté sous forme de comparaison :

Comme les astres dans l'espace,

ce n'est nullement justifiable. Pourquoi le 7e vers :

> De mains en mains le sceptre passe

est-il dans le même mètre que le précédent? On ne le voit pas bien ; car si le poète a voulu introduire des nuances dans ce dernier développement, nous passons ici de l'idée de la disparition à celle de la transmission et du remplacement, et un changement de mètre était justifiable. Enfin du moment que le 8e vers ne fait que reprendre l'idée exprimée dans le 7e, on peut admettre le changement de mètre opéré par l'auteur; mais, nous le répétons, il eût été bien préférable d'exprimer dans un même mètre les idées contenues dans ces 4 derniers vers, et ce mètre aurait été le vers de 12 syllabes alors que celui de 8 aurait mieux convenu à la première moitié de la strophe.

5e strophe : Ici le poète semble avoir compris que le vers de 8 syllabes était le seul qui convînt pour exprimer la rapidité de la disparition des choses. Toute sa strophe est en vers de huit, sauf l'avant-dernier qui est un alexandrin et qui n'est justifiable que par le désir du poète de mettre en relief le dernier vers :

> Osaient nommer la vérité !

sans être obligé pour cela d'en faire un vers de 12 syllabes.

6e strophe : L'idée change complètement ; l'auteur revient à son ami et lui demande ce que le sage doit faire au milieu du doute et de l'erreur ; mais il oublie de changer de mètre, et c'est une grave faute. Il en change deux fois dans la strophe, mais les deux fois c'est sans raison appréciable ; il n'y a que pour le dernier vers que l'on comprendrait un changement, et il n'y en a pas.

7e et 8e strophes : A ces deux strophes nous n'adresserons aucune critique. Dans la première il déclare que le sage c'est son ami, et pour cela il commence par changer de mètre, ce

qui n'est que légitime. Cette strophe contient deux petits vers à relief tout à fait justifiés par le sens.

La 8e strophe est une sorte de prière adressée à Dieu, qui demande un ton grave et lent, aussi est-elle composée de 4 alexandrins, ce qui est irréprochable.

La 9e strophe ne fait que développer et détailler le dernier vers de la précédente :

Donnez tout à celui qui vous demande peu.

Un changement de mètre était donc nécessaire, mais une fois un nouveau mètre adopté il devait être conservé jusqu'à la fin de la strophe. Le poète a bien opéré le changement de mètre, mais dès le second vers il a changé de nouveau, ce que rien ne saurait justifier.

Enfin dans la 10e et dernière strophe le poète parle de lui-même pour opposer sa situation d'esprit à celle de son ami. Il y a changement de personnage et contraste d'idées. Un changement de vers est indispensable : Lamartine n'a pas changé. Quant aux deux changements de mètres qu'il a faits dans cette strophe même, ils sont justifiables par le sens.

En somme, on le voit, si Lamartine dans ce morceau a été parfois heureux dans le choix de son mètre, il s'est fourvoyé si souvent, et plusieurs fois dans des cas si nets et si certains que l'on peut en conclure sans hésitation que le vers libre est un instrument délicat dont le maniement lui échappait. Etonnez-vous après cela qu'il n'ait pas compris, qu'il ait même haï le poète qui y a déployé une si prestigieuse maîtrise !

Nous ne pouvons pas terminer notre étude sur le vers libre sans parler de cette école moderne qui écrit en petites lignes inégales ; je dis *lignes*, parce que souvent à mon sens ce ne sont pas des vers. Laissant de côté toute considération générale, nous prendrons un morceau et l'examinerons : la critique doit toujours porter sur des faits précis et non sur des idées *a priori*. Il serait très facile de prendre une pièce absolument

inintelligible, mais notre critique n'aurait pas de portée. Nous emprunterons donc notre exemple au meilleur poète de cette école, M. H. de Régnier, et nous choisirons la portion de pièce, je n'ose dire la strophe, car ce ne sont pas des strophes, qui en toute impartialité nous a paru la meilleure dans un des derniers livres que l'auteur ait publiés en ce genre. C'est dans la « Corbeille des Heures » :

Les Heures d'Amour sont jeunes et belles.
Les voici toutes,
Regarde-les !
Que leur importe l'ombre et les cieux étoilés,
Le doux soleil au fleuve et l'averse à la route,
Les roses d'autrefois, les épines d'alors,
Et les robes de pourpre et les couronnes d'or ?
Que leur importe
Le miroir, la corbeille et la clef et la porte ?
Regarde-les.
Elles sont toutes là, couchées,
Chacune seule en sa pensée,
Aveugles, immobiles et belles ;
Mais l'Amour est au milieu d'elles,
Debout
Et mystérieux, tout à coup,
Dans l'envergure de ses ailes ;
Il chante nu au milieu d'elles,
Et toujours
Chacune en sa pensée entend chanter l'Amour.

Je ne crois guère que cette école ait fait mieux ; mais est-ce bon ? Voyons d'abord comment c'est construit. Laissons de côté l'idée qui est vague et symbolique, parfois obscure et ne nous occupons que de la facture matérielle. D'abord la rime : c'est tantôt une rime riche comme *importe* : *porte*, tantôt une rime simple comme *toujours* : *amour*, tantôt une assonance comme *debout* : *tout à coup*, tantôt rien du tout comme *belles* : *regarde-les*, à moins que le poète ne prononce *-lès* ce

qui est français quoique *-lés* soit plus courant et meilleur ; mais plus loin *regarde-les* semble accouplé avec *couchées*, *pensées*, c'est-à-dire avoir un *é* fermé. Il y a évidemment un des deux endroits où l'assonance n'existe pas. D'ailleurs, quoiqu'il en soit de ce point un peu discutable, il y a dans d'autres morceaux quantité d'assonances sûrement fausses, une voyelle ouverte étant accouplée à une voyelle fermée. Maintenant comment sont réparties ces rimes et assonances de différentes qualités ; est-ce comme chez les grands classiques des XVIIe et XIXe siècles l'idée et l'éloignement qui déterminent le plus ou moins de richesse, en ce sens que les rimes sont d'autant plus riches que les mots qui les portent ont plus besoin d'être mis en lumière et sont plus éloignés l'un de l'autre ? Nullement, les deux rimes riches se suivent :

> Que leur importe
> Le miroir, la corbeille et la clef et la porte ?

et l'on ne voit pas qu'il y ait là rien qui demande un relief particulier. Nous avons une rime simple embrassée *toutes* : *route*, les autres étant plates ; je n'en saisis aucune raison. Les assonances sont aussi le plus souvent plates ; quelquefois croisées ou embrassées, sans que le motif en apparaisse. Enfin quand les rimes sont répétées et accompagnées d'assonances dans l'intérieur des lignes, on peut quelquefois y trouver le procédé fréquent chez les classiques qui a pour but d'insister sur tous les éléments d'un même développement et de le mettre en relief. C'est le cas ici :

> Les roses d'autrefois, les épines d'al*or*s,
> Et les *r*obes de pourpre et les cou*r*onnes d'*or* ?
> Que leur imp*or*te
> Le miroir, la c*or*beille et la clef et la p*or*te ?

Mais il faut remarquer d'abord que ces assonances ne commencent qu'au milieu du développement, et d'autre part que

le plus souvent on chercherait en vain une raison analogue ; en sorte que dans les pièces de ce genre les systèmes de rimes et d'assonances paraissent avoir été régis beaucoup plutôt par le hasard que par l'art et la volonté.

Passons au rythme. Il y a dans ce morceau beaucoup de vers tels que les faisaient les classiques, et c'est sans doute là ce qui laisse à cette pièce une certaine allure. Il y a 6 vers de 12 syllabes qui sont rythmés à la classique ; mais il y a bien d'autres choses : il y a un vers de 10, un de 9, 6 de 8, 4 de 4 syllabes, un de 3 et un de 2. Prenons le tout dans l'ordre où l'auteur le présente et voyons si ces vers si différents sont bien rythmés et si leur emploi est justifié.

Le morceau débute par un vers de 10 coupé au milieu, puis deux vers de 4. On peut justifier le changement de mètre en disant que ces deux petits vers contiennent l'annonce du sujet. Mais il y a ici une cassure dans le rythme : le mouvement a été donné par deux mesures impaires à 5 syllabes non accompagnées dans le même vers de mesures paires, et nous passons à deux mesures paires, ce qui est absolument choquant. Le choquant en poésie n'est ni rare ni à éviter ; c'est en choquant son auditeur que l'on produit les effets les plus puissants, mais au moins faut-il que le sens l'exige, ce qui n'est point le cas.

Puis 4 vers classiques qui ne donnent lieu à aucune observation. Ils sont suivis d'un vers de 4 syllabes qui ne nous heurte en rien, puisqu'il vient ici après des vers auxquels les mesures paires ne sont pas étrangères ; le changement de mètre est d'autre part justifiable par le sens, puisque le poète veut mettre en relief l'idée de leur *indifférence* à quantité de choses. Le vers de 12 syllabes qui suit est aussi justifiable et également le vers de 4 qui vient après, puisque l'écrivain veut insister sur cette idée :

Regarde-les,

et qu'il annonce par là le tableau qui doit les peindre. Cette description est essentiellement en vers de 8 syllabes et l'on

ne voit pas du tout comment ce mètre vif et rapide peut convenir à la description de personnes couchées, immobiles et absorbées dans leurs réflexions ; l'alexandrin s'imposait. Dans cette description en vers de 8 syllabes, entre le second et le troisième vient celui de 9 syllabes ; on pourrait sans doute justifier un changement de mètre à cause de l'accumulation des épithètes, mais un vers de 9 syllabes au milieu de vers de 8 doit sonner faux à la plupart des oreilles ; pourtant, s'il y a quelque chose qui puisse l'excuser, c'est la manière dont il est rythmé : 2, 4, 3, mesures qui toutes sont familières aux vers de 8 syllabes. S'il avait le rythme impair fixe : 3, 3, 3, on aurait ici la même faute que nous avons relevée au début du morceau.

Ensuite vient un vers de 8, puis un vers de 2 : « Debout », justifiable par l'importance du mot, due à son opposition avec « couchées », dans le premier des octosyllabes. Puis 3 vers de 8, un de 3 et un de 12 qui ne donnent lieu à aucune observation.

Donc pour le rythme, nous avons des changements justifiables et d'autres qui sont fautifs ; mais presque tous ceux que l'on peut admettre sont trop marqués ; il y a discordance entre l'effet à produire et la puissance du moyen employé.

Au point de vue des expressions, en passant sur ce fait, en somme étranger à notre sujet, que tout le passage est faiblement écrit, il y a lieu de remarquer dans tout le morceau une certaine monotonie ; cette monotonie est voulue, mais elle est obtenue en répétant les mêmes mots, parfois les mêmes lignes, procédé absolument enfantin, ici tout artificiel et qui n'apparaît à l'état naturel que dans les littératures jeunes et primitives, on pourrait même dire sauvages, ce qui n'est en rien le cas de la nôtre. Voici ces répétitions :

Les Heures d'Amour sont jeun*es et belles*
Aveugles, immobil*es et belles*
— Les voici *toutes*

Elles sont *toutes* là, couchées
— *Regarde-les*
Regarde-les
— *Que leur importe* l'ombre ou les cieux étoilés
Que leur importe
— Mais l'Amour est *au milieu d'elles*
Il chante nu *au milieu d'elles*
— *Chacune* seule *en sa pensée*
Chacune en sa pensée entend chanter l'Amour

ce qui fait six répétitions ou reproductions pour 20 vers. Nos grands poètes expriment la monotonie d'une façon très différente et très artistique ; celle-ci ne l'est pas.

En somme, nous avons là un morceau mal pensé, faiblement écrit, maladroitement rimé ou assonancé, inhabilement rythmé et avec des répétitions indignes d'une littérature comme la nôtre. M. de Régnier nous dirait peut-être que tout cela est voulu, et que nous le mesurons à une aune qui n'est pas la sienne : c'est possible, mais ce n'est pas une excuse. Quelle impression fait en somme ce morceau si on le relit d'une traite ? celle de quelque chose qui n'est pas fait, qui n'est pas achevé ; on dirait un premier jet, une idée couchée sur le papier par l'auteur en attendant qu'il ait le loisir de la travailler, de la fouiller, de la préciser, de l'exprimer définitivement ; il semble que ce ne soit que le canevas, le squelette, la carcasse d'un poème à faire. Quoi qu'il en soit, ce n'est sûrement pas la poésie de l'avenir, ce n'est même pas celle du présent [1].

1. Les verslibristes se font de plus en plus rares. Il n'est pas indifférent de noter que parmi les adeptes les plus fervents et les plus remarquables du verslibrisme d'il y a vingt ans la plupart de ceux qui ont survécu et continué à produire sont revenus peu à peu au mode classique ou à quelque chose d'approchant. Verlaine, qui les connaissait bien, les avait de bonne heure jugés sévèrement : « Où sont-elles les nouveautés ? disait-il. Est-ce que Rimbaud — et je ne l'en félicite pas — n'a pas fait tout cela avant eux ? Et même Krysinska ? Moi aussi, parbleu, je me suis amusé à faire des blagues dans le temps. Mais enfin je n'ai pas la

B. — Poèmes en strophes libres.

Après avoir étudié les pièces en vers libres, nous sommes amenés par la force même des choses et leur enchaînement logique à étudier les strophes libres. En somme, à part les strophes qui sont composées de vers tous semblables entre eux, tous les autres types de strophes sont des strophes libres. Ainsi une strophe composée de trois vers semblables suivis d'un vers plus court, comme celles du *Souvenir* d'A. de Musset par exemple, est une strophe libre. Une strophe qui contient deux vers ou davantage différents des autres, est à plus forte raison une strophe libre ; telles les strophes paires de la pièce de V. Hugo, *A Villequier*, qui contiennent 2 vers de 12 syllabes suivis chacun d'un vers plus court. Mais ces œuvres ne peuvent pas être dites des pièces en strophes libres ; nous avons appelé pièces en vers libres celles dans lesquelles le vers, c'est-à-dire l'unité, change fréquemment et d'une façon irrégulière. Ici l'unité c'est la strophe et sa forme reste invariable. Quelle est la loi des pièces de ce genre ? Le poète donne à la première strophe la forme qu'il veut et en varie librement les mètres, suivant l'idée exprimée. Mais une fois cette première strophe déterminée, comme toutes les autres doivent être semblables à celle-là, le poète n'a plus aucune liberté ; il n'a plus que des obligations. Elles peuvent se résumer ainsi : le poète doit modeler les idées qu'il exprime dans chaque strophe sur le moule qu'il a choisi. Il doit s'arranger de façon que dans chaque strophe prise isolément, tout changement de mètre soit justi-

prétention de les imposer en évangile. Certes je ne regrette pas mes vers de quatorze pieds, j'ai élargi la discipline du vers et cela est bon ; mais je ne l'ai pas supprimée. Pour qu'il y ait vers, il faut qu'il y ait rythme. A présent on fait des vers à mille pattes. Ça n'est plus des vers, c'est de la prose, quelquefois même ce n'est que du charabia » (J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 69). En fait, on relit quelquefois aujourd'hui par curiosité les œuvres des verslibristes, mais il faut avouer qu'il n'y a pas une seule de leurs pièces qui se soit réellement maintenue.

fiable et même exigé par le sens. Lorsque la strophe ne contient qu'un seul vers d'un mètre différent des autres, la tâche est aisée. Le poète n'a qu'à lui faire exprimer l'idée essentielle de la strophe, et autant que possible, si la suite du développement le permet, la même idée, l'idée dominante de la pièce, présentée sous des formes différentes. Le *Souvenir* de Musset nous en a fourni un merveilleux exemple. S'il y a deux vers différant des autres, la chose est un peu plus compliquée, mais encore facile ; tel *A Villequier* de Hugo. Nous ne reviendrons pas sur ces deux pièces dont nous avons cité plusieurs passages. Si la strophe présente une grande variété de mètres, la difficulté devient très considérable. Nous en examinerons deux exemples ; d'abord la pièce de Musset intitulée *Rappelle-toi*.

Le poète invite la femme qu'il a aimée et qu'il aime encore à se rappeler sans cesse leurs amours, et le développement, très simple, consiste à énumérer les différents moments pendant lesquels il l'engage à retrouver ce souvenir et aussi les circonstances qui le lui rapporteront d'elles-mêmes. Le tout est adressé à cette femme, mais suivant les passages elle est plus ou moins directement en jeu. Il y a 3 strophes composées de 4 vers de 10 syllabes, 2 de 12, 2 de 6 et 1 de 4.

1[e] strophe : Dans les 4 vers de 10 syllabes, vers, comme nous l'avons vu, un peu plus vifs que l'alexandrin, le poète signale deux circonstances purement extérieures et impersonnelles. Puis viennent deux circonstances personnelles à cette femme et qui la mettent directement en scène. Forcément elles demandent plus de relief que les précédentes ; pour leur donner la valeur qu'elles méritent, le poète les exprime en deux alexandrins, vers plus longs et un peu plus lents, qui lui permettent de mieux étaler les idées qu'il exprime et d'insister davantage. C'est à ce moment qu'un fait extérieur lui rapportera ce souvenir et qu'il lui conseille de ne pas rester sourde à cette invitation. Le rythme ne change pas, mais le mètre change : le conseil et l'événement extérieur ne peuvent pas être exprimés dans le même mètre qui a servi à exposer

les dispositions intimes de cette femme. Ce sont deux vers de 6 syllabes, puis un petit vers de 4 qui contient et met en relief la conclusion de la strophe et l'idée unique de toute la pièce.

2e strophe : C'est ainsi qu'est construite la première strophe; on peut dire qu'elle est très bien construite, mais en somme il n'y avait pas de grandes difficultés à vaincre puisque le poète n'était entravé par rien [1]. A partir de la seconde strophe l'auteur n'a plus aucune liberté ; il est enserré dans un moule rigide, et les difficultés commencent. Voyons comment il en a triomphé. Dans la 1e strophe les 4 vers de 10 syllabes énoncent des circonstances étrangères à l'amante. Il en est de même ici : c'est de lui qu'il s'agit, non pas de celle qu'il aime; mais avec les grands vers comme dans la 1e strophe la femme entre en scène :

> Songe à mon triste amour, songe à l'adieu suprême.

Dans le second grand vers nous avons une sorte de considération générale :

> L'absence ni le temps ne sont rien quand on aime

et il semble à première vue qu'il y ait ici une tache et que le mètre devait changer. Supposons donc que cette strophe est isolée, que le poète est libre de changer de mètre et d'employer celui qui conviendra le mieux à l'expression de son idée. S'il emploie un autre mètre, quel qu'il soit, il mettra cette idée générale dans un relief tout particulier. Or ce serait une faute, car elle ne joue pas de rôle important dans le morceau. L'idée importante est celle-ci : *Rappelle-toi*, *songe à nos amours*. Ce grand vers ne fait qu'expliquer les idées exprimées dans les cinq premiers et annoncer les trois suivants ; c'est une sorte

1. Il va de soi que la première strophe d'une pièce n'est pas toujours et nécessairement celle qu'il a faite la première et qui lui a servi de type pour toutes les autres.

de transition, de trait d'union entre le commencement et la fin. Or La Fontaine nous a appris que l'on ne change de mètre que pour mettre quelque chose en lumière, pour marquer un contraste, et que garder le même mètre c'est éviter tout relief. Le maintien de l'alexandrin est donc parfaitement justifié. D'ailleurs, et c'est par là que nous aurions pu commencer cette discussion, il n'y a changement d'idée entre le vers précédent et celui-ci que dans la forme ; en réalité, sous apparence de formule générale, il est la continuation du conseil donné et veut dire en quelque sorte : *Songe que* l'absence ni le temps ne sont rien quand on aime.

Puis, avec les vers de 6 syllabes arrive, comme dans la 1e strophe, la circonstance extérieure qui doit rappeler le souvenir, et dans le petit vers de la fin la conclusion de la strophe et l'idée unique de toute la pièce.

3e strophe : La 3e strophe est construite exactement de la même manière que les deux précédentes et ne nous retiendra pas longtemps. Dans les 4 vers de 10 syllabes sont énoncées des circonstances étrangères à l'amante, et concernant proprement le poète. Avec les grands vers, elle entre en scène dans l'imagination de l'auteur :

> Tu ne me verras plus...

Dans la suite de ces deux grands vers, c'est le poète qui est en jeu :

> ...mais mon âme immortelle
> Reviendra près de toi comme une sœur fidèle ;

ce n'est que de lui qu'il est question, mais il n'apparaît que pour les rapports qu'il aura avec son amante ; au fond c'est toujours d'elle qu'il s'agit et par conséquent il n'y a pas de raison pour que le rythme change. Dans les deux vers de 6 syllabes arrive comme dans les autres strophes la circonstance extérieure qui doit rappeler à la femme leurs amours, et en définitive dans le vers de 4 la conclusion de la strophe et du morceau.

On peut donc dire que cette pièce, malgré les difficultés qu'elle présentait, est irréprochable.

Voici maintenant une *odelette* de Th. de Banville, composée de 3 strophes contenant chacune un vers de 6 syllabes, un de 8, un de 12, un de 6, un de 8 et deux de 6, c'est-à-dire cinq vers lents et exactement de la même lenteur, les quatre de 6 syllabes et celui de 12, et parmi eux deux plus rapides, ceux de 8 :

Aimons-nous et dormons
Sans songer au reste du monde !
Ni le flot de la mer, ni l'ouragan des monts,
Tant que nous nous aimons
Ne courbera ta tête blonde,
Car l'amour est plus fort
Que les Dieux et la Mort !

Le soleil s'éteindrait
Pour laisser ta blancheur plus pure.
Le vent qui jusqu'à terre incline la forêt,
En passant n'oserait
Jouer avec ta chevelure
Tant que tu cacheras
Ta tête entre mes bras !

Et lorsque nos deux cœurs
S'en iront aux sphères heureuses
Où les célestes lys écloront sous nos pleurs,
Alors comme deux fleurs,
Joignons nos lèvres amoureuses,
Et tâchons d'épuiser
La Mort dans un baiser !

1e strophe :

Aimons-nous et dormons...

Le premier vers énonce tout le sujet ; il exprime une idée pleine de mollesse et de langueur, ce qui est admirablement rendu par son vocalisme. Le rythme de son côté y est parfai-

tement adapté : mètre lent et court, la lenteur et la langueur étant des idées du même ordre et la brièveté du vers obligeant à resserrer l'idée. Un mètre vif aurait fait contresens.

Sans songer au reste du monde !

voici le mètre rapide et il est destiné à peindre par son mouvement une sorte de grand geste d'indifférence. Puis l'idée change, d'où changement de mètre ; il est question d'éléments puissants et grandioses : l'alexandrin s'impose :

Ni le flot de la mer, ni l'ouragan des monts ;

avant le verbe arrive une sorte de parenthèse, un complément circonstanciel, d'une importance capitale car il énonce la condition même de ce qui doit se produire, et il répète en quelque sorte l'idée exprimée dans le premier vers, aussi est-ce le même mètre lent et court qui revient :

Tant que nous nous aimons,

puis vient le vers rapide comme pour écarter vivement la crainte que pourraient suggérer ces terribles éléments et comme pour rassurer son amante :

Ne courbera ta tête blonde.

Enfin la raison de cette confiance sans bornes est énoncée sous forme de sentence générale. C'est, nous l'avons vu, l'alexandrin que l'on emploie généralement en pareil cas ; seul, avec sa lenteur et son ampleur, il convient à ces sortes d'idées. Et c'est bien en effet une sorte d'alexandrin que nous avons ici, mais un alexandrin à rimes léonines, qui sous forme de deux vers de 6 syllabes a l'avantage sur l'alexandrin proprement dit de mettre plus en relief les éléments qu'il contient, grâce à sa rime intérieure et à sa coupure plus nette :

Car l'amour est plus fort
Que les dieux et la Mort !

Telle est la première strophe et l'on ne voit pas trop quelle critique on pourrait lui adresser au point de vue du rythme.

Voyons les autres. Dans les deux autres strophes les idées ne correspondent pas vers par vers à celles de la 1e strophe ; nous sommes donc obligés de les examiner en elles-mêmes, en ne nous occupant plus guère de la 1e strophe que pour le cadre qu'elle nous fournit.

Dans le premier vers il s'agit d'une sorte d'être puissant, comme dans l'alexandrin de la première strophe, et de l'action qu'on lui attribue. Nous n'avons pas ici un alexandrin, mais un vers de six syllabes qui a le même rythme, c'est-à-dire que le poète emploie le même ton, comme il convient :

Le soleil s'éteindrait,

puis vient, avec l'octosyllabe qui suit, une sorte d'élan d'admiration qui justifie parfaitement l'emploi d'un mètre rapide :

Pour laisser ta blancheur | plus pure ;

mais l'élan d'admiration n'existe et par conséquent le mètre n'est justifié qu'à condition de le couper après *blancheur* et pas après *laisser*. L'alexandrin qui suit contient une idée tout à fait analogue à celle qui est exprimée dans l'alexandrin de la première strophe, et son emploi se justifie par les mêmes raisons :

Le vent qui jusqu'à terre incline la forêt,

mais dans les deux vers suivants il semble qu'il y a une faiblesse :

En passant n'oserait
Jouer avec ta chevelure ;

c'est le vers qui contient le mot « n'oserait » qui correspond pour l'idée à celui-ci « ne courbera ta tête blonde » ; c'est celui qui est destiné à écarter la crainte, c'est dans celui-là qu'il faudrait le mouvement rapide. Quant au vers suivant, il ne contient que le complément direct de « n'oserait », et si ce complément, par la nature de l'idée qu'il représente, demande de la légèreté, ce que l'on obtient par le choix des voyelles, et que le poète a en effet obtenu ici de cette manière, il ne comporte nullement la rapidité. On pouvait mettre en relief cette idée pour bien établir le contraste entre la douceur de l'action supposée et la puissance de l'agent, mais pour cela un changement de mètre suffisait et c'est un vers lent qui aurait convenu. Quant aux deux vers qui suivent :

Tant que tu cacheras
Ta tête entre mes bras,

ils ne font que reproduire la même idée que celui-ci de la 1e strophe :

Tant que nous nous aimons...

C'est donc en toute justice que le poète reprend le même mètre et développe son idée en deux vers de six syllabes sous forme d'un faux alexandrin à rime léonine.

3e strophe :

Et lorsque nos deux cœurs

ce petit vers qui ne signifie rien, qui ne contient, avec quelques mots sans valeur, que le sujet de la proposition développée postérieurement, détonne absolument à côté des vers correspondants et si pleins des deux autres strophes :

Aimons-nous et dormons...
Le soleil s'éteindrait....

C'est là une faute grave. Qu'est-ce qu'il fallait mettre ? cela ne nous regarde pas ; nous n'avons pas à refaire la pièce de Banville, mais seulement à l'examiner. Ensuite vient le vers rapide, le vers de 8 syllabes, absolument justifié par le mouvement que suppose l'idée qu'il exprime :

> S'en iront aux sphères heureuses,

puis nous avons l'alexandrin :

> Où les célestes lys écloront sous nos pleurs,

qui n'est pas bien remarquable, à tel point que l'on a le droit de se demander s'il n'est pas tout entier une cheville, mais dont l'emploi pourrait à la grande rigueur être à peu près excusé par la prétendue élévation de l'idée exprimée. Le petit vers lent qui suit n'est pas meilleur que le premier de la strophe ; alors qu'il devrait renfermer des idées importantes, il contient un mot insignifiant, puis une comparaison sans intérêt et dont la justesse est extrêmement contestable :

> Alors, comme deux fleurs...

Quant aux trois derniers vers, nous n'avons aucune critique à leur adresser, loin de là. D'abord un élan d'enthousiasme :

> Joignons nos lè|vres amoureuses,

puis deux petits vers graves et lents, correspondant en quelque sorte à un alexandrin, qui mettent en relief l'aboutissement de toute la pièce et de tous les désirs du poète, en une idée qui rappelle celles qui ont été exprimées dans les vers correspondants des autres strophes, et les efface par la conclusion qu'elle comporte :

> Et tâchons d'épuiser
> La Mort dans un baiser !

En somme une jolie et bonne pièce, contenant une première strophe excellente et deux autres qui ne sont pas mauvaises, malgré quelques taches.

Des pièces de ce genre, étant donné que c'est une strophe de forme invariable qui est l'unité, sont absolument comparables aux poèmes dans lesquels on n'a qu'un seul et même vers du commencement à la fin.

Les pièces en vers libres étant celles dans lesquelles l'unité, c'est-à-dire le vers, change fréquemment et irrégulièrement, les pièces en strophes libres sont celles dans lesquelles l'unité, c'est-à-dire la strophe, change de structure fréquemment et d'une façon plus ou moins irrégulière.

Il peut se faire que dans une pièce en strophes libres toutes les strophes soient différentes les unes des autres, de même que dans une pièce en vers libres le mètre peut à la rigueur changer à chaque fois. Telle est celle de Lamartine que nous avons critiquée tout à l'heure. Ne pouvant pas rester à ce sujet sur une impression plutôt mauvaise, nous signalerons comme exemple à peu près irréprochable dans ce genre, la pièce d'A. de Musset intitulée *Souvenir des Alpes*. Après les études que nous venons de faire, elle n'aura pas besoin de commentaire.

Le plus souvent, de même que dans les pièces en vers libres il y a d'ordinaire plusieurs vers du même type et souvent à la suite les uns des autres, de même les pièces en strophes libres contiennent plusieurs strophes du même type et souvent à la suite les unes des autres, par séries. Nous considérerons d'abord un type qui est représenté par exemple par la *Nuit d'octobre* d'A. de Musset. Cette pièce est constituée par des tirades d'étendue variable, entremêlées de strophes de différents types, et il faut noter que dans les tirades, quel qu'en soit le mètre, les rimes sont croisées et le sens finit tous les 4 vers, en sorte que l'on pourrait à la rigueur, ce qui n'est nullement nécessaire, les considérer comme des agrégats de strophes de 4 vers.

Le poète, mélancolique et rêveur, commence par 4 vers où il dit comment son amour et sa jalousie ont disparu et étant donné sa disposition d'esprit, c'est le mètre lent de 12 syllabes qui convient. — La muse, pleine d'intérêt pour son poète, vient l'interroger, non pas comme une personne indifférente, mais pourtant comme une personne étrangère, c'est-à-dire d'un ton qui n'a pas de raison pour être grave et lent comme celui du poète ; elle emploie le vers vif de 8 syllabes. — Le poète répond avec le ton grave de la mélancolie par 4 alexandrins. — Puis la muse essaie de le consoler et se sert pour cela de phrases générales comme on fait d'ordinaire en s'adressant aux personnes affligées, et l'invite à lui raconter sa peine ; elle ne change pas de ton ; elle se sert toujours du mètre de 8 syllabes. — Le poète dans sa réponse garde la même disposition d'esprit et par suite le même ton, il reprend l'alexandrin et se dispose à raconter ses malheurs. — Alors la muse, qui ne veut que le consoler et qui craint que le récit de ses peines ne réveille sa colère, lui demande toujours du même air et dans le même ton, s'il pourra parler avec calme et s'il est vraiment guéri. — Le poète la rassure ; il est bien guéri, dit-il, mais il s'exprime toujours dans le même ton grave et triste. — Enfin la muse termine cette sorte de prélude en lui disant qu'elle est prête à l'écouter et qu'il n'a plus qu'à parler.

En somme cette première partie est un dialogue où l'attitude des deux personnages et leurs dispositions d'esprit restent les mêmes du commencement à la fin, le poète mélancolique et grave, la muse délicatement empressée et affectueuse. Ils ont chacun leur ton et ne le changent pas.

Ici le poète commence son récit, non pas comme on fait une narration d'un ton lent et égal, mais comme une personne qui rêve en quelque sorte, qui rappelle ses souvenirs et les énonce l'un après l'autre à mesure qu'ils se présentent à sa mémoire, d'un ton inégal, un peu saccadé et en les mettant tous en valeur. Or, nous l'avons vu, pour mettre en relief tous les détails d'un développement, il faut changer de mètre à chaque vers, il faut faire alterner un vers plus long et plus lent avec

un vers plus court et plus vif. C'est ce qu'a fait l'auteur ; mais il n'a pas employé l'iambe qui, comme nous le savons, est une combinaison à effet violent ; il n'y a ici aucune violence : il n'y a que de la tristesse. Le poète a parfaitement senti que l'alternance du vers de 10 syllabes avec celui de 8 était celle qui convenait le mieux.

La muse qui l'écoute avec tendresse voit qu'il évite les souvenirs heureux et que sa tristesse tourne à l'aigreur et à la rancune ; elle s'empresse de l'interrompre ; elle essaie, toujours du même ton, de le faire parler davantage de ses moments heureux, pour absorber son esprit dans des idées gaies et lui faire oublier ses souffrances.

Mais le poète ne se laisse pas persuader ; ce sont ses malheurs qu'il veut raconter. Cette fois c'est une véritable narration qu'il fait d'un ton calme et égal, aussi reprend-il son mètre du début, l'alexandrin, dont la lenteur et la gravité conviennent à la situation. Au cours du récit la note devient plus aiguë, à cause de la violence des événements et des sentiments que l'on relate ; mais il n'y a pas de raison pour que le mètre change. L'alexandrin est le mètre tragique aussi bien que celui de la narration.

La muse qui sent que la passion du poète renaît au récit de ses malheurs et que sa blessure mal cicatrisée se rouvre, s'efforce de l'apaiser, toujours avec le même ton, avec celui d'un ami qui tâche de calmer une personne qui souffre et se révolte contre la douleur.

Mais comme il arrive trop souvent, les paroles de consolation et d'apaisement ne consolent ni n'apaisent, mais au contraire accroissent la douleur ou la colère. Le poète ne se maîtrise plus, et sa réponse n'est qu'une suite d'imprécations contre la femme qui l'a trahi. Il a pris pour l'exprimer le vers de 7 syllabes et ce choix est bien caractéristique de la part d'un poète qui n'a jamais employé ce mètre qu'une autre fois (*Le rideau de ma voisine*) dans toutes ses œuvres. Ce vers est merveilleusement propre à exprimer des imprécations ; pourquoi ? parce qu'il est par excellence dans notre versifi-

cation le vers boiteux et sautillant, et qu'il saccade les idées qu'on lui fait exprimer. Le vers de 5 syllabes ne produit pas du tout le même effet. Il y a deux vers de 5 syllabes, l'un qui a une coupe et l'autre qui n'en a pas. Celui qui a une coupe est généralement du type 2 + 3 ou 3 + 2 ; il est nettement boiteux, mais comme il est en même temps très lent, son allure est celle d'un boiteux qui marche très lentement, c'est-à-dire qu'elle n'est ni saccadée ni sautillante. Lorsqu'il n'a pas de coupé, il n'a qu'une mesure et il est alors extrêmement rapide; mais il n'est plus boiteux ; quelqu'un qui n'a qu'une jambe ou qui saute sur un pied ne boite pas. Mais le vers de 7 syllabes divisé comme ici par la coupe en 4 + 3 ou 3 + 4, et quelquefois en 5 + 2 ou 2 + 5 est le type parfait de la boiterie. Je me rappelle que quand j'étais enfant (cet âge est sans pitié), il nous arrivait quelquefois, avec mes petits camarades, de poursuivre une femme assez méchante et qui boitait extrêmement bas, en lui criant : « 4 et 3 sept, 4 et 3 sept » ; cela avait le don de l'exaspérer. Eh bien, notre vers boite exactement comme boitait cette femme, et comme il est rapide, qu'il court, forcément il sautille et son allure est saccadée.

Ici la muse l'arrête et quitte absolument le ton qu'elle avait au commencement de la pièce ; elle prend le grand vers lent et grave pour le gourmander et lui faire un sermon en règle.

Le sermon a produit son effet : le poète est complètement calmé, il oublie jalousie et souffrances, pardonne à son ancienne amante, et la mélancolie du commencement fait place aux idées riantes et à la gaîté. Le vers vif et léger de 8 syllabes vient naturellement s'adapter à ses paroles.

Cette pièce, comme on le voit, est merveilleusement réussie, mais assez compliquée ; si nous passons à l'examen des pièces qui sont proprement et nettement en strophes, nous en pourrons trouver de plus simples, mais également d'aussi compliquées. Le *Lac* de Lamartine est une des plus simples.

C'est tout d'abord le poète qui parle, et il se sert de strophes composées de trois alexandrins et d'un vers de 6 syllabes qui

exprime en général l'idée la plus importante de la strophe ou du morceau.

Puis il entend une voix étrange ; les paroles de cette voix ne peuvent pas être dites du même ton que les siennes. Comme d'autre part elles ont une importance capitale, étant l'aboutissement de ce que le poète vient de dire et le point de départ de ce qu'il dira ensuite, qu'elles sont en quelque sorte le centre et le pivot de toute la pièce, le poète a choisi, pour les mettre en relief depuis le premier vers jusqu'au dernier, l'alternance continuelle du vers de 12 syllabes avec celui de 6.

Aussitôt que la voix s'est tue, le poète reprend la parole et il s'exprime de nouveau dans la même forme qu'au début.

Il n'y a donc que deux types de strophes dans ce morceau. Les pièces suivantes sont plus variées. Nous prendrons d'abord une pièce qui n'a pas une haute valeur poétique, mais qui est intéressante et curieuse : c'est une œuvre de virtuosité, *Les Djinns* dans les *Orientales*. On part du repos et du silence pour arriver progressivement à un vacarme infernal, et ce bruit épouvantable s'éloigne et petit à petit retombe à néant. Croissance, puis décroissance de bruit et de mouvement, tout cela exprimé par le rythme. L'auteur commence par le vers de 2 syllabes pour arriver progressivement au vers de 10, puis redescend graduellement au vers de 2. La seconde moitié recouvre la première en ordre inverse.

La première strophe est en vers de 2 syllabes, c'est-à-dire très lente, mais tous les mots y sont mis en relief par la rime. Elle est destinée à peindre par sa lenteur et sa monotonie le repos et le silence. La seconde strophe est en vers de 3 syllabes ; c'est encore bien lent, mais pourtant plus rapide : le mouvement ou le bruit commence. La troisième strophe est en vers de 4 syllabes à une mesure : c'est un mètre très vif. Le bruit augmente et suggère l'idée d'un mouvement rapide qui le produit et le rapproche. Dans la quatrième strophe le personnage qui parle décrit le bruit inégal qu'il entend. Il emploie un mètre inégal comme ce bruit, mais lent parce que tout en parlant il écoute et apprécie (5 syllabes en deux mesures). Dans la cin-

quième strophe il reconnaît la cause de ce bruit et prend une détermination relative à sa propre sécurité ; mètre lent de 6 syllabes. Ce sont les *Djinns*; il les entend de très près, il se figure même qu'il les voit et il décrit leur vol rapide, tourbillonnant et sifflant, au moyen du mètre rapide, boiteux et sautillant de 7 syllabes. Les démons approchent toujours. Il les reconnaît avec anxiété et songe précipitamment aux précautions qu'il doit prendre en constatant les effets de leur passage sur sa demeure. C'est l'activité fébrile qu'il déploie en ce moment qui explique l'emploi du vers rapide de 8 syllabes ; c'est aussi ce fait que le mouvement des *Djinns* lui semble d'autant plus rapide qu'il est plus rapproché. Il n'y a pas de strophe en vers de 9 syllabes. Ce vers coupé en 3, 3, 3, fournit un rythme berceur qui ferait ici contresens ; mais en le coupant autrement, par exemple 2, 4, 3, — 4, 2, 3, etc..., le poète aurait pu obtenir des effets tout à fait conformes à la situation. Il emploie le vers de 10 syllabes. Le personnage est à peu près en sécurité, tapi au fond de sa demeure ; mais les esprits s'abattent sur elle. Il écoute plein d'angoisse et constate ce qu'il entend ; mais chacun de leurs cris, chacun de leurs coups le fait tressaillir. Ce sont ces tressaillements continuels que le poète a bien rendus par la première mesure rapide du vers de 10 syllabes suivie de deux mesures lentes.

Cette strophe est le point central de la pièce, et le point culminant du vacarme des *Djinns*. Le malheureux se croit perdu et dans sa détresse il pousse vivement sa prière à Mahomet, d'où l'emploi du vers rapide de 8 syllabes ; il faut noter qu'en même temps le bruit est moins violent et la fuite rapide commence. Les vers de 7 syllabes qui viennent ensuite peignent cette fuite sautillante et saccadée. Le personnage se rassure, se calme, d'où le mètre lent de 6 syllabes pour constater le départ des démons et le décroissement du bruit qu'ils font en passant. Il entend encore des bruits, mais inégaux et discontinus, d'où le mètre inégal de 5 syllabes ; ce mètre est lent, ce qui concorde avec l'attitude attentive de l'auditeur qui apprécie ce qu'il entend. Le bruit de la troupe n'est plus

qu'un sourd grondement ; il semble qu'elle fuit plus vite parce que le bruit est continu, d'où le mètre très vif de 4 syllabes (en réalité c'est l'éloignement qui empêche de distinguer les divers éléments du bourdonnement). Le bruit devient de plus en plus vague et semble à chaque instant prêt à s'éteindre, d'où le mètre lent de 3 syllabes peignant un bruit qui disparaît comme il avait peint au début un bruit qui naît. Enfin avec la dernière strophe en vers de 2 syllabes, très lente, nous retombons au silence et au repos.

Nous terminerons par trois pièces d'un genre plus élevé : *L'Ode à la Colonne*, *La prière pour tous* et *Napoléon II*, la seconde empruntée aux *Feuilles d'automne* et les deux autres aux *Chants du Crépuscule*. V. Hugo a composé la première au moment où il était question de faire transporter les cendres de Napoléon sous la colonne de la place Vendôme.

I. — La pièce débute par un développement grandiose sur les origines de cette colonne de bronze et sur les hauts faits qui ont motivé son érection. Le ton épique, c'est-à-dire le rythme de l'alexandrin était tout indiqué. Le poète adopte en effet le vers de 12 syllabes, mais en l'intercalant, tous les deux vers, d'un petit vers de 6 syllabes qui ne change pas le rythme, mais a pour effet de donner à l'ensemble plus de relief et de mettre particulièrement en évidence les idées qu'il exprime.

II. — Les députés ont ajourné la question ; Hugo d'un ton dégagé et ironique rapporte leurs arguments ou ceux qu'il leur prête ; le vers épique ne convient plus ; il emploie le vers léger et rapide de 8 syllabes.

III. — Puis il se mêle en quelque sorte à leur discussion et leur oppose l'énumération de tous les titres de Napoléon. Pour accumuler rapidement tous ces faits, il faut encore des petits vers rapides ; le vers de 8 syllabes convient seul, car celui de 6 a la même lenteur que l'alexandrin et celui de 10

est à peine plus rapide. D'autre part, un vers à nombre impair de syllabes eût fait contresens par son allure sautillante. Aussi le poète garde le même mètre.

IV. — Là-dessus il continue son argumentation. En somme c'est toujours la même discussion, la même délibération : le ton ne change pas, même si des idées différentes se succèdent. Ce sont deux strophes de vers de 8 syllabes ; dans la première il demande si l'on craint que le despotisme de nouveau ne surgît et n'opprimât la liberté ; dans la seconde il répond qu'en l'état actuel ce n'est plus à redouter. Entre les deux se trouve une strophe d'un type différent, qui prépare la suivante, mais qui ne fait pas partie à proprement parler de la discussion ; c'est en quelque sorte une parenthèse, une réflexion que fait le poète à part lui, qu'il ne lance pas au milieu de la délibération, mais qui l'amène à la strophe suivante contenant le dernier argument qu'il énonce. Dans cette strophe intermédiaire, l'auteur songe à la force actuelle de la liberté et à la quiétude que lui laisse la vue des trônes et des rois. Pour exprimer cette haute puissance, Hugo a employé le vers épique dans toute la strophe, sauf l'avant-dernier vers qui a 8 syllabes et met en relief une antithèse frappante.

V. — La délibération supposée est finie. Le poète ne s'adresse plus aux députés. Il s'adresse à tout le monde pour flageller ces avocats et dire quel eût été l'effet grandiose et puissant de l'exécution du projet exprimé par les pétitionnaires. Naturellement il reprend pour cela le ton épique dans des strophes construites comme celles du début : 2 alexandrins à rimes plates, un hexasyllabe, puis 2 alexandrins à rimes plates et un nouvel hexasyllabe rimant avec le premier.

VI. — Donc la proposition est repoussée : on ne ramènera pas pour le moment les cendres du grand empereur sous sa colonne de bronze. Le poète alors se tourne vers ces cendres mêmes et s'adresse à elles. Il leur conseille la patience en une sorte d'hymne vif et léger.

VII. — Puis il songe à l'avenir, il espère qu'un jour on sera plus juste, qu'on mettra les restes de Napoléon où ils doivent être et qu'on leur fera les funérailles qu'ils méritent. C'est sur cet espoir qu'il termine et pour l'énoncer, pour le communiquer au grand empereur il prend le grand alexandrin en strophes de 6 vers dont le dernier est un octosyllabe à relief.

La prière pour tous.

I. — Nous sommes au moment où le jour vient de disparaître faisant place à la nuit et où les petits enfants font leur prière avant de s'endormir. Le poète décrit gravement cette heure crépusculaire et envoie sa fille prier. Il se sert, comme il est naturel, du mètre grave et lent de 12 syllabes.

II. — Prier pour qui ? D'abord pour sa mère, puis surtout pour son père ; le poète donne les raisons de ce choix et il les expose gravement sans changer de mètre.

III. — Après son père et sa mère il l'engage à prier pour tous ceux qui emploient mal l'heure de la prière, pour tous ceux qui ne prient pas, pour tous ceux qui sont morts et par conséquent ne peuvent pas prier mais ont besoin des prières d'autrui. Il y a là une longue et rapide énumération ; et, comme nous l'avons vu, ce sont les vers vifs et en particulier celui de 8 syllabes qui expriment le mieux la synthèse et l'accumulation des faits et des idées qu'on énumère ; ce sont des strophes de 10 vers de 8 syllabes.

IV. — Parmi les morts pour lesquels il convient de prier, c'est aux parents tout d'abord qu'il faut songer, aux grands parents, aux oncles, aux aïeux. Il n'y a plus ici une énumération et une accumulation de personnages comme dans la partie précédente, mais il y a en quelque sorte la description de l'état de ces morts dans leur tombe ; aussi le poète reprend l'alexandrin grave et lent.

V. — Là-dessus il semble supposer que sa fille lui fait une objection, qu'elle lui demande pourquoi ce n'est pas lui qui va prier pour toutes ces personnes. Il y répond par une sorte d'hymne gracieux et léger en l'honneur de la pureté et de l'innocence des enfants, où il montre que seuls les enfants n'ayant pas besoin de prier pour eux-mêmes peuvent se charger d'autrui. Il reprend pour cela le vers de 8 syllabes, mais non plus comme plus haut en strophes de dix vers destinées à accumuler les éléments d'une énumération ; ce sont des petites strophes de 5 vers.

VI. — Puis l'auteur revient au vers grave et lent pour dire à sa fille comment elle doit faire sa prière, qu'elle doit la donner comme une consolation, comme une aumône, une charité, pour tous, pour Dieu lui-même.

VII. — Elle doit verser sa prière comme un parfum. Cette idée suggère au poète un hymne lyrique où il montre que tous les parfums terrestres, toutes les offrandes ne sont rien auprès de celle de la prière d'un enfant. Il emploie pour cela de petites strophes de 5 vers en vers de 5 syllabes. L'allure de ces vers est lente mais inégale puisqu'ils ont deux mesures dont l'une est plus rapide que l'autre ; et la strophe tout entière a aussi quelque chose d'inégal puisqu'elle contient un nombre impair de vers et que de ses deux rimes l'une est répétée trois fois. De cette allure inégale et variée résulte une impression gracieuse qui convient bien à l'idée exprimée.

VIII. — Là-dessus l'auteur nous dépeint sa fille en prières avec son ange qui se tient auprès d'elle. Il reprend pour cela, comme il sied, le long vers grave.

IX. — La pièce se termine par deux prières sous forme d'hymnes. Ce sont les deux prières du poète ; toutes deux sont graves et lentes, mais en des mètres différents. La première s'adresse à sa fille, il l'invite à rester toujours humble et pieuse, et pure comme les lacs des montagnes. Il se sert

pour cela d'un vers aussi lent que l'alexandrin, le vers de 6 syllabes à deux mesures, mais sa disposition en petites strophes de 5 vers avec une rime répétée trois fois lui donne une grâce particulière.

X. — Pour la prière adressée à l'ange auquel il recommande sa fille, le ton s'élève et le vers devient plus ample. Ce sont des strophes de 6 vers composées de deux alexandrins à rimes plates suivis d'un hexasyllabe à relief, puis deux alexandrins à rimes plates suivis de nouveau d'un hexasyllabe qui rime avec le premier.

Napoléon II.

C'est en quelque sorte un fragment d'épopée, mais de l'épopée lyrique. La note dominante est bien le ton épique et le mètre le plus employé d'alexandrin ; mais tandis que l'épopée proprement dite ne comporte que l'alexandrin à rimes plates et en séries indéfinies, ici l'alexandrin est employé en strophes et il n'y a nulle part 4 alexandrins de suite à rime plate. Ce sont des strophes de 6 vers dans lesquelles le 3e et le 6e riment toujours ensemble. En outre, le 6e vers ou bien le 3e et le 6e sont souvent remplacés par des mètres d'un autre type (6 ou 8 syllabes). Enfin il y a dans la pièce quelques strophes tout entières en vers de 8 syllabes. Voyons comment ces différents éléments sont répartis et adaptés au développement des idées. Dans la première partie nous avons deux strophes qui alternent régulièrement ; elles sont composées toutes deux de 6 vers ; dans la première, le troisième et le sixième sont des hexasyllabes, les autres vers étant des alexandrins ; dans la seconde il n'y a que des alexandrins. Cette espèce de ton épico-lyrique convient bien aux idées développées : la naissance de Napoléon II attendue par le monde entier, la puissance et l'orgueil de son père. Dans ces deux strophes le rythme ne change nulle part ; c'est partout le rythme épique, l'allure épique ; mais l'impression produite

par ces deux strophes n'est pas la même. La première contient deux vers à relief, les hexasyllabes, la seconde n'en contient aucun ; mais par contre elle a beaucoup plus d'ampleur. On remarquera que dans cette première partie les idées exprimées par les vers de 6 syllabes méritent toutes le relief que ce mètre leur donne. Et d'autre part que dans les strophes impaires il est plutôt question de l'enfant ou d'autres personnes par rapport à lui, tandis que dans les strophes paires, plus amples, c'est plutôt de son père qu'il s'agit, de sa puissance, de son orgueil, ou d'autres objets, puissants aussi et grandioses, tels que le dôme des Invalides ou les monstrueux canons qui hurlent à sa base.

Dans la seconde partie nous retrouvons ces deux types de strophes, et en outre des strophes en vers de 8 syllabes. Il est curieux de voir comment ces diverses strophes sont distribuées. L'idée est celle-ci : l'avenir n'est à personne, l'avenir est à Dieu. Chacun des développements commence par la strophe en vers de 8 syllabes. Nous avons vu dans la *Prière pour tous* des strophes de ce mètre servir à accumuler les éléments d'une énumération. Ces strophes avaient 10 vers, celles-ci en ont 12 ; elles jouent exactement le même rôle et produisent cet effet d'accumulation avec plus de netteté encore parce qu'elles contiennent deux rimes qui sont répétées trois fois. Elles peignent en outre par leur vivacité la rapidité de la disparition des choses et de la succession des évènements. Chacune est suivie d'une strophe plus grave et plus lente de l'un des types de la première partie qui reprend, pour en conclure le développement, la même idée sous un autre aspect, moins impersonnel, soit qu'on nous montre l'homme directement en jeu comme dans la première, soit qu'on passe d'évènements très généraux à ceux qui concernent Napoléon lui-même. Dans les deux cas le développement est parallèle et la strophe qui le conclut est celle qui contient 2 vers de 6 syllabes à relief. Dans le troisième développement l'auteur énumère tous les hauts faits qu'a pu accomplir Napoléon et y oppose l'invincible pouvoir de Dieu ; pour cette dernière

idée il faut la strophe la plus ample, celle qui ne contient que des alexandrins.

Dans la partie suivante nous revenons à l'enfant. Tout ce que son père a fait pour lui, toute la puissance qu'il a déployée autour de lui, rien n'a pu le protéger. Il y a bien ici encore une énumération de faits nombreux ; mais l'auteur ne veut pas insister sur la rapidité de leur succession. Il veut simplement mettre en relief leur nombre et leur grandeur. Aussi il abandonne le vers de 8 syllabes et reprend l'alexandrin. Il l'emploie en strophes de 6 vers dont le dernier est un octosyllabe qui produit un relief extrêmement puissant, parce que son arrivée constitue non seulement un changement de mètre, mais encore un changement de rythme et la succession de l'un des rythmes les plus rapides à l'un des plus lents.

Dans la quatrième partie nous voyons Napoléon en exil, triste, accablé, oubliant sa grande épopée pour songer à son enfant. Le ton doit être aussi grave, aussi noble, aussi élevé que possible, c'est-à-dire que l'alexandrin doit être la note dominante. Mais la nature de la pièce interdit le développement calme et égal d'un récit épique. Le cœur du poète a des soubresauts, des élans de colère ou d'admiration, comme celui de l'Empereur a des élans d'amour. Il faut peindre ces mouvements violents par des vers qui produisent un relief et un contraste puissant, comme ceux de 8 syllabes isolés au milieu de ceux de 12.

Nous avons trois fois de suite une strophe de 6 alexandrins suivie de 2 strophes dont le 3e et le 6e vers sont des octosyllabes. Si l'on voulait entrer dans le détail, on reconnaîtrait que bien que ces deux types de strophes soient disposés dans un ordre parfaitement régulier, comme un cadre artificiel et préétabli, ce n'est pas au hasard que les idées sont venues remplir tel moule ou tel autre. Les strophes où il y a des changements de mètres sont les seules qui comportent par les idées exprimées des mouvements violents. Des trois qui sont tout entières en alexandrins, les deux premières n'expriment rien à quoi ne convienne l'allure égale du récit épique ;

quant à la 3e il est bien vrai qu'elle contient des idées absolument pareilles à celles qu'on trouve dans les deux précédentes, qui ont des vers de 8 syllabes. Mais précisément parce que c'est la fin d'un même développement le ton peut légèrement changer ; on a mis suffisamment de faits en relief dans les deux strophes précédentes pour qu'il ne soit plus utile d'y mettre ici d'autres faits absolument analogues. Enfin l'auteur a besoin de se réserver les strophes à relief pour le développement qui vient immédiatement après et où il va parler de l'enfant ; il a absolument le droit de changer la forme de sa strophe en vue d'un effet à venir, de même que nous avons vu souvent La Fontaine changer de mètre non pas pour produire un effet dans le vers même qui constitue le changement, mais pour s'en réserver un dans le suivant.

Le développement suivant n'est que grave et mélancolique. Il ne comporte plus de mouvements violents ; aussi n'y a-t-il pas changement de rythme. Il y a des changements de mètres qui mettent certaines idées en relief, mais sans violence, et l'allure des deux strophes qui composent ce morceau reste toujours la même.

Pour terminer le poète se met en quelque sorte personnellement en scène, parle en son nom et nous expose des considérations lyriques sur les révolutions et la disparition des choses. Le vers épique ne convient plus ; Hugo reprend sa strophe de 12 vers de 8 syllabes.

DEUXIÈME PARTIE

LES SONS

CONSIDÉRÉS COMME MOYENS D'EXPRESSION

« La versification peut se définir : l'art de faire bénéficier le plus possible le langage des qualités agréables et éminemment expressives du son ».

(Sully Prudhomme,
Réflexions sur l'art des vers).

On a de tout temps signalé chez les poètes des vers faisant onomatopée, c'est-à-dire dans lesquels les auteurs avaient essayé de peindre certains bruits, d'en donner à l'oreille l'impression par les sons des mots qu'ils avaient employés. C'est ce qu'on appelle l'*harmonie imitative*. L'existence de vers de ce genre, qu'on les blâme ou qu'on les admire, est incontestable et incontestée. Mais ils sont en fort petit nombre et ce n'est pas sur eux que nous avons l'intention d'insister particulièrement ; nous n'aurions pas grand'chose à en dire qui ne soit connu. L'harmonie imitative ne fait que reproduire des bruits ou d'une manière plus générale des phénomènes physiques. Or il est relativement rare qu'un poète ait à exposer ces sortes de choses ; le plus souvent il raconte des évènements, exprime des sentiments ou développe des idées abstraites. Quel est le son d'une idée abstraite ou d'un sentiment ? Par quelles voyelles ou par quelles consonnes le poète peut-il les peindre ? La question même semble absurde. Elle ne l'est pas. Nous nous proposons précisément de montrer par une étude minutieuse des chefs-d'œuvre de nos plus grands poètes qu'ils ont presque toujours cherché à établir un certain rapport entre les sons des mots dont ils se servaient et les idées qu'ils exprimaient, qu'ils ont essayé de les peindre, si abstraites fussent-elles, et que la poésie descriptive n'est pas une chose exceptionnelle et à part, distincte de la poésie.

On peut peindre une idée par des sons : chacun sait qu'on le fait en musique, et la poésie, sans être de la musique, est, comme nous le verrons plus loin, dans une certaine mesure une musique ; les voyelles sont des sortes de notes.

Notre cerveau continuellement associe et compare ; il classe les idées, les met par groupes et range dans le même groupe des concepts purement intellectuels avec des impressions qui lui sont fournies par l'ouïe, par la vue, par le goût, par l'odorat, par le toucher. Il en résulte que les idées les plus abstraites sont

presque toujours associées à des idées de couleur, de son, d'odeur, de sécheresse, de dureté, de mollesse. On dit couramment dans le langage le plus ordinaire : des idées graves, légères, des idées sombres, troubles, noires, grises, ou au contraire des idées lumineuses, claires, étincelantes, des idées larges, étroites, des idées élevées, profondes, des pensées douces, amères, insipides, on dit de quelqu'un qu'il broie du noir, qu'il a le cœur léger. Quand on dit : des idées sombres, c'est une comparaison ; il est évident que les idées n'ont pas de couleur par elles-mêmes, mais cette comparaison est parfaitement claire et intelligible grâce à une série d'associations. Énoncer cette comparaison sans dire que l'on fait une comparaison, c'est traduire ; nous traduisons une impression intellectuelle en une impression visuelle. Si la traduction est bien faite l'idée n'aura en rien perdu de sa clarté, pas plus qu'une phrase française traduite en allemand. Une fois notre phrase française traduite en allemand nous pouvons la traduire en russe ou en toute autre langue sans que l'idée soit en rien modifiée, pourvu que notre traduction soit exacte. On peut de même traduire une impression visuelle en une impression audible. Le langage ordinaire nous fournit les premiers éléments d'une traduction en impressions audibles de celles qui nous sont données par les autres sens : il distingue des sons clairs, des sons graves, des sons aigus, des sons éclatants, des sons secs, des sons mous, des sons doux, des sons aigres, des sons durs, etc. Il est évident qu'une idée grave pourra être traduite par des sons graves, une idée douce par des sons doux, c'est-à-dire que pour produire l'impression qu'il cherche le poète pourra accumuler dans ses vers des mots contenant tantôt des sons graves, tantôt des sons doux, ou d'autres encore. Les répétitions de voyelles sont connues sous le nom d'assonances et les répétitions de consonnes sous celui d'allitérations.



Il ne s'agit pas pour nous d'échafauder une théorie indiquant aux poètes ce qu'ils pourraient faire ; nous voulons simplement étudier ce qu'ils ont fait. Les règles d'un art ne

peuvent pas être formulées arbitrairement ; elles ressortent de l'examen des chefs-d'œuvre, elles ne les suscitent pas. Comme l'a dit M. Saint-Saëns (*Harmonie et mélodie*, 5e édit., p. xxvii), c'est une illusion « de croire que la critique peut diriger l'art. La critique analyse, la critique dissèque. Le passé, le présent lui appartiennent. L'avenir, jamais ». Mais il suffit d'examiner une page d'un poète pour remarquer qu'en dehors des vers cités dès longtemps comme exemples d'harmonie imitative, elle est pleine d'assonances et d'allitérations. Ce n'est pas d'aujourd'hui que ce phénomène a été remarqué, mais il a été interprété diversement. D'après certains ces répétitions de sons seraient voulues, intentionnelles ; d'après d'autres elles seraient l'effet d'un pur hasard, et la simple juxtaposition des mots destinés à exprimer une idée les produirait d'elle-même à l'insu ou même contre la volonté du poète. D'aucuns prétendent que là où elles se rencontrent elles sont des fautes de goût, des taches, des négligences ; selon d'autres, ce sont elles qui font la qualité et le charme des bons vers. « Ce sont ces détails, disait un connaisseur (Th. Gautier dans son étude sur Charles Baudelaire), qui rendent les vers bons ou mauvais et font qu on est ou qu'on n'est pas poète ». Diderot exprimait avec un peu plus de développement dans son « Salon » de 1767 une idée analogue sur ce qui constitue la beauté des vers : « C'est un choix particulier d'expressions ; c'est une certaine distinction de syllabes longues ou brèves, dures ou douces, sourdes ou aigres, légères ou pesantes, lentes ou rapides, plaintives ou gaies, ou un enchaînement de petites onomatopées analogues aux idées qu'on a et dont on est fortement occupé, aux sensations qu'on ressent et qu'on veut exciter ; aux phénomènes dont on cherche à rendre les accidents ; aux passions qu'on éprouve et au cri animal qu'elles arracheraient ; à la nature, au caractère, au mouvement des actions qu'on se propose de rendre ; et cet art là n'est pas plus de convention que les effets de la lumière et les couleurs de l'arc-en-ciel ; il ne se prend point ; il ne se communique point ; il peut seulement se perfectionner. Il est

inspiré par un goût naturel, par la mobilité de l'âme, par la sensibilité. C'est l'image même de l'âme rendue par les inflexions de la voix, les nuances successives, les passages, les tons d'un discours accéléré, ralenti, éclatant, étouffé, tempéré en cent manières... Sans ce mérite, un poète ne vaut presque pas la peine d'être lu, il est sans couleur ».

M. d'Eichtal n'est pas moins affirmatif : « Il n'est pas de vers français bien frappé qui, en dehors de ses autres qualités dues à la pensée, à l'image, à l'expression, au nombre, ne contienne de ces rappels (allitérations et assonances), plus ou moins fréquents, plus ou moins saillants, et il suffit d'ouvrir un poète classique ou moderne qui ait survécu pour en trouver des exemples à chaque ligne. Une analyse un peu attentive permet de constater que ces effets dits autrefois « d'harmonie imitative », et qu'on considérait comme exceptionnellement usités, lorsque le poète voulait réaliser une sonorité particulière, sont très généraux, très répandus, et constituent l'élément principal de l'*euphonie* de nos vers » (*Du rythme dans la versification française*, p. 47 et suiv.).

Alfred de Musset avait dit, sans développer sa pensée : « Dans tout vers remarquable d'un vrai poète, il y a deux ou trois fois plus que ce qui est dit ; c'est au lecteur à suppléer le reste selon ses idées, sa force, ses goûts ». Il n'entendait pas par là que c'est le lecteur qui rend les vers bons par ce qu'il y supplée ; sans quoi il n'y aurait pas de bons ou de mauvais vers, il n'y aurait que de bons ou de mauvais lecteurs, de bons ou de mauvais auditeurs. Musset a pris la précaution de dire « Dans tout vers remarquable d'un vrai poète », c'est-à-dire que le lecteur ne supplée à ce qu'a dit expressément le poète qu'à condition que ce dernier ait rempli son vers d'*indicatio s* qui guident le lecteur ; et c'est précisément parce que les effets et les impressions ne sont qu'indiquées que le vers est bon ; si le poète avait tout dit ses vers seraient plats et ennuyeux. C'est ce qu'a développé un autre poète, Th. de Banville, dans le passage suivant :

« Ce n'est pas en décrivant les objets sous leurs aspects

les plus divers et dans le moindre détail que le poète les fait valoir ; ce n'est pas en exprimant les idées *in extenso* et dans leur ordre logique qu'il les communique à ses auditeurs ; mais il SUSCITE dans leur esprit ces images ou ces idées, et pour les susciter il lui suffit d'un mot. De même, au moyen d'une touche juste, le peintre suscite dans la pensée du spectateur l'idée du feuillage de hêtre ou du feuillage de chêne ; cependant, vous pouvez approcher du tableau et le scruter attentivement, le peintre n'a représenté en effet ni le contour ni la structure des feuilles de hêtre ou de chêne ; c'est dans notre esprit que se peint cette image, parce que le peintre l'a voulu. Ainsi le poète ».

Toutes ces opinions ont leur valeur, mais elles restent à l'état de jugements généraux ; elles ne touchent pas aux faits. Becq de Fouquières a essayé dans son remarquable *Traité de versification* d'entrer dans le détail de la question ; il y a consacré deux chapitres, l'un sur l'*assonance* et l'autre sur l'*allitération*, qu'il a nourris de remarques fines et judicieuses (voy., par exemple, le commentaire des paroles d'Oenone, p. 260-263) ; malheureusement elles sont entremêlées de subtilités qui vont parfois jusqu'à l'erreur, et le tout est mal présenté ; en sorte que pour comprendre, il est nécessaire d'en savoir plus long que l'auteur n'en dit et de voir au delà. Ce sont des observations isolées, qu'aucun principe général ne réunit et qui parfois semblent se contredire. Il aurait fallu entrer dans de plus longs développements et partir de notions sur la nature et la valeur des sons que Becq de Fouquières ignorait sans doute.

Aussi s'est-on généralement élevé contre les idées que l'auteur a exprimées à ce sujet. M. Combarieu, dans un livre intitulé *Les rapports de la musique et de la poésie*, l'a fait avec violence. S'occupant d'abord de la question en général, il déclare que les répétitions de sons appartiennent en propre aux langues primitives, qu'elles sont une marque de barbarie et que dans une langue et une littérature comme les nôtres elles ne peuvent être considérées que comme des cacophonies

malheureuses et des puérilités. Sans doute les allitérations d'Ennius sont en général peu artistiques et quelques-unes seraient peut-être déplacées ailleurs que dans une littérature qui débute. Celles-ci de Verlaine décrivant une belle femme ne produisent qu'une horrible cacophonie :

> Ton cher corps rare, harmonieux...

Cet autre vers de l'école décadente :

> Une *suprême opale, opaline* et *pâlie*...

n'est que puéril. Mais là n'est pas la question ; il s'agit des répétitions et rappels de sons dont nos plus grands poètes, nos artistes les plus raffinés ont discrètement émaillé leurs meilleures pièces. On ne peut pas juger une théorie sur quelques exemples détestables choisis arbitrairement ; il faut avant de se prononcer prendre les plus belles pages de nos poètes et les passer au crible pour voir si elles laisseront quelque chose en faveur de telle ou telle opinion.

Quand il s'en prend aux idées de Becq de Fouquières voici de quelle manière argumente M. Combarieu ; il cite des vers « où l'allitération de l'*m* est associée à l'expression de l'énergie, de la terreur, de la vengeance, de la souffrance », d'autres où « les sifflantes sont associées à l'expression des idées les plus opposées : honte, fierté, menace, prière, estime, mépris, chaleur, froideur, colère, pitié, bruit, silence, mouvement, repos ». Il en conclut que si un même phonème peut exprimer des idées si différentes les unes des autres, c'est qu'en réalité il n'exprime rien du tout, et que c'est nous qui lui attribuons un pouvoir qu'il n'a pas. Cette façon de raisonner a du moins le mérite d'être originale ; elle revient à dire, pour prendre un autre exemple où il s'agit également de sons du langage, que si le mot français *fó* exprime aussi bien la nécessité : *il faut partir*, que le manque : *le cœur me faut*, ou s'applique à ce qui est contraire à la vérité : *c'est faux*, ou bien désigne

un instrument tranchant : *une faux*, c'est qu'en réalité il ne signifie rien et qu'il ne doit ces valeurs diverses qu'aux générosités de notre imagination. On nous objecterait peut-être que ce mot *fó* ne remonte pas à la même origine dans les différents cas ; mais les *m* et les *s* que considère M. Combarieu ne remontent pas non plus tous à la même origine.

M. Combarieu paraît oublier d'ailleurs qu'il a dit lui-même, p. 51 : « Le même cri peut exprimer la peur, la colère, la surprise, le désespoir, la haine. Le même soupir peut être celui d'un malheureux vaincu par la douleur, d'un épicurien abîmé dans la volupté, d'un saint en extase, d'un fou, d'un malade qui renaît à l'espérance, d'un agonisant... ». Ne serait-ce pas que le nombre des nuances d'idées à exprimer est illimité tandis que celui des moyens d'expression est extrêmement restreint ? Est-ce qu'un peintre qui aura peint la Méditerranée en bleu n'aura pas le droit de se servir de la même couleur pour un ciel ? « L'or est jaune, disait Diderot, la soie est jaune, le souci est jaune, la bile est jaune, la lumière est jaune, la paille est jaune... ». M. Combarieu nous répondrait certainement que la peinture n'est pas la poésie, ce que nous ne saurions contester, et il ajouterait avec Aubertin qui n'est ici que son interprète : « Se figure-t-on un génie inspiré, une âme saisie d'émotion et d'enthousiasme, débordant de passion et d'éloquence, qui se consumerait dans ce labeur philologique, à peser la valeur propre ou combinée des dentales, des gutturales et des sifflantes, à concerter aux endroits sublimes ou pathétiques, des échos de voyelles et des rappels de sonorités ? » ; ce qui signifie en définitive que le poète ne soigne la forme que lorsqu'il n'a rien à dire, et l'on ne voit pas pourquoi, lorsqu'il déborde d'idées, il prend la peine de rimer, de césurer, de versifier, au lieu d'écrire tout bonnement en prose. Avec une telle théorie on est obligé de proclamer que ce vers de Racine :

> Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes,

est le plus mauvais que ce poète ait jamais fait (Clair Tisseur,

p. 268) et l'on concentre toute son admiration sur celui-ci de La Fontaine :

> L'onde étoit transparente ainsi qu'aux plus beaux jours

(Combarieu, p. 372). Nous ne pensons pas que quelqu'un puisse admirer plus que nous et placer plus haut le génie de La Fontaine, mais il faut bien reconnaître que dans ce vers « d'un art merveilleux », en laissant de côté le premier hémistiche qui est très discutable, le second n'est qu'une cheville banale et malvenue, appelée par la rime du vers suivant :

> Ma commère la carpe y faisoit mille tours.

M. Combarieu reconnaît pourtant l'existence d'un moyen d'expression, le rythme, et il cite un vers latin bien connu :

> Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum,

où « cinq dactyles qui précipitent le mouvement du vers peignent le galop d'une troupe de cavaliers ». Pourquoi prendre son exemple, alors qu'il n'en manque pas en français, dans une langue morte, dont nous ne connaissons pas avec exactitude, dit-il, la prononciation, et dont nous ignorons, pourrait-il ajouter, comment se lisaient les vers ? Quoi qu'il en soit nous lui répondrons par le genre d'arguments qu'il préfère : est-ce que le 30e vers des *Géorgiques*, qui est rythmé de la même manière, peint le galop d'une troupe de cavaliers :

> Numina sola colant, tibi seruiat ultima Thule ?

En réalité le rythme joue un rôle considérable dans la valeur expressive du vers cité par M. Combarieu, mais celui des allitérations, qu'il n'y a pas vu, n'est pas moindre.

Ailleurs, p. 263, M. Combarieu toujours à propos du

rythme, signale des effets dus à la suppression du temps marqué à la 6e syllabe dans les vers de 12. Ses observations n'ont rien qui soit particulièrement séduisant, mais ce qui est remarquable c'est qu'elles sont bien dans la méthode qu'il critique chez les autres ; elles vont même au delà. Ainsi cette suppression donne l'impression : 1° « de la grandeur » ; 2° « de coups de hache taillant un rocher à pic » ; 3° « de la continuité » ; 4° « de la force triomphante » ; 5° « d'une adhérence étroite » ; 6° « de l'abandon, de la nonchalance » ; 7° « d'un ensemble qui se détend et se disloque ».

Pour nous, afin d'écarter par avance le reproche d'attribuer à tel son telle valeur expressive, telle signification parce qu'il apparaît plusieurs fois dans un vers qui contient une idée dont s'accommoderait cette signification, nous ne prendrons pas les vers pour point de départ de notre démonstration, nous y aboutirons. Nous déterminerons la valeur expressive des sons par des considérations étrangères aux vers dans lesquels ils peuvent être employés, et relatives à la nature même de ces sons, et les vers ne viendront qu'après, comme des exemples destinés à illustrer la théorie.

Et tout d'abord voyons comment les sons se comportent dans les mots expressifs. Il faut mettre dans une classe à part les mots qui sont proprement des onomatopées, c'est-à-dire des imitations ou des reproductions plus ou moins exactes de bruits, de cris existant dans la nature. Tel est le nom de l'oiseau *coucou* qui reproduit approximativement le cri de cet animal ; *coasser* qui désigne le cri de la grenouille, le reproduit aussi à peu près ; *cri-cri* est le nom familier du grillon dont il imite le cri ; *glouglou* désigne le bruit que fait un liquide en s'écoulant par saccades du goulot d'une bouteille ; le même mot désigne aussi le cri du dindon qui diffère notablement du bruit produit par un liquide, d'où il apparaît clairement que ces imitations, tout onomatopéiques qu'elles soient, ne sont qu'approximatives ; *tic-tac* est une onomatopée désignant le bruit que fait le balancier d'une pendule. Si l'on se met en face d'un balancier et qu'on l'écoute en commen-

çant au moment où il bat à gauche on entend *tic-tac*, *tic-tac* ; si l'on cesse d'écouter et que l'on recommence au moment où il bat à droite il semble que l'on doit entendre *tac-tic*, *tac-tic*. Il n'en est rien : le balancier fait toujours *tic-tac*, *tic-tac*, ce qui montre bien que par ce mot *tic-tac* nous ne reproduisons pas exactement le bruit du balancier ; nous croyons entendre *tic-tac* parce que c'est ce que nous nous attendons à entendre, et si nous essayons de changer l'ordre pour entendre *tac-tic* nous entendons encore *tic-tac*, parce que la force de l'habitude l'emporte sur notre oreille. Et pourtant *tic-tac* est une excellente onomatopée ; le balancier fait entendre en réalité deux petits bruits secs qui forcément diffèrent un peu l'un de l'autre ; c'est cette différence qui est indiquée par la modulation que produisent les deux voyelles *i* et *a*. La répétition de ces deux syllabes analogues qui commencent et finissent de même marque que le bruit est répété. Les deux voyelles, extrêmement brèves et sèches, peignent un bruit bref et sec. Cette qualité est encore accentuée par les deux occlusives sourdes qui ouvrent et ferment chaque syllabe. C'est donc une onomatopée parfaite, mais ce n'est pas une reproduction exacte des bruits qu'elle imite.

La plupart des onomatopées sont beaucoup moins exactes. *Craquer*, *claquer*, *fracas*, all. *klatschen*, *klappen*, *klappern*, *krachen*, *knarren*, *knallen*, *knacken*, contiennent tous deux éléments communs : une même occlusive sourde *k*, *c*, *q*, consonne momentanée, dure et sèche, et une voyelle éclatante *a* que sa brièveté rend sèche. Tous ces mots réunissent les conditions nécessaires pour peindre un bruit sec et éclatant, les différentes nuances de leur signification étant déterminées par la présence dans ces mots d'un *r*, d'un *l*, ou d'un *n*.

Le mot *cri* contient un *c* comme les exemples précédents et un *r* comme quelques-uns d'entre eux, mais sa voyelle, si elle est brève et sèche comme l'*a*, n'est plus éclatante comme lui, elle est aiguë ; il n'y a plus rien ici qui éclate, il y a quelque chose qui *mord* et à l'occasion qui *grince*.

Dans tous les mots qui expriment des bruits aigus nous

avons des voyelles aiguës comme dans le mot *aigu* lui-même : *cliquetis* en est un exemple, all. *klirren* en est un autre. *Cliquet* ne diffère de *claquet* que par cette nuance, par sa voyelle aiguë au lieu d'éclatante, et cela suffit pour distinguer les bruits que rendent ces deux objets dont le premier est en métal et le second en bois.

Les mots qui expriment un *grincement*, un bruit *aigre* contiennent tous un *r* et une voyelle claire ou aiguë comme les mots *aigre* et *grincer* eux-mêmes : tels all. *knirren* « grincer (en parlant d'une porte) », all. *kritzeln* « cracher (en parlant d'une plume), gratter avec une épingle sur un carreau », *knirschen* « grincer (des dents) », fr. *crisser* « grincer des dents ».

Les mots qui expriment des bruits sourds contiennent des voyelles sombres : fr. *gronder*, all. *knurren* « gronder », *rauque*, *ronfler*, *ronron*, *bourdon*.

Les qualités expressives des consonnes ne sont pas moindres que celles des voyelles, et le plus souvent les deux catégories de phonèmes combinent leurs effets dans le même mot. *Siffler* grâce à ses deux spirantes *s* et *f* peint un souffle et l'*i* nous indique que ce souffle est acompagné d'un bruit aigu. Dans le mot *souffle* il y a les mêmes éléments consonantiques, mais la voyelle sombre indique un bruit sourd ou à peine audible, en tout cas pas aigu. C'est la nuance du son que le souffle produirait s'il en produisait un. De même *gratter*, all. *kratzen* expriment un grattement accompagné de bruits secs et éclatants, comme celui d'un chien qui gratte à une porte, d'un rat qui ronge une planche, mais all. *kritzeln* « égratigner » indique un grattement dont le son serait grinçant s'il se faisait entendre. De même *ritzen* « égratigner, érailler ». La *bise* a un nom qui désigne un souffle par sa sifflante sonore *z* et un souffle mordant, aigu, grâce à sa voyelle aiguë *i*. Ces derniers mots ne sont déjà plus des onomatopées ; ce sont des mots expressifs. Ils n'imitent plus un bruit, ils suscitent l'idée du bruit qui pourrait être produit par l'action de ce qu'ils désignent. Il n'y a pas de ligne de démarcation bien

nette entre les mots faisant onomatopée et les mots simplements expressifs, pas plus qu'entre les vers connus comme exemples d'harmonie imitative et les vers simplement expressifs.

Casser suscite l'idée de quelque chose qui se rompt avec un bruit sec et éclatant ; *briser* suppose un bruit aigu et grinçant ; *broyer* un bruit modulé passant du son sourd *w* au son éclatant *a* (la syllabe *oi* se prononce en réalité *wa*) ; *rompre* simplement un bruit sourd. Dans *casser* le bruit est momentané, il ne dure pas ; dans *briser*, *broyer*, *rompre*, l'*r* par son léger roulement, indique un bruit qui a une certaine durée. A propos de ces quatre derniers mots nous ferons une remarque qui s'applique à tous les mots expressifs et qui est d'une importance capitale pour le sujet qui nous occupe : les sons ne sont jamais expressifs qu'en puissance [1]. Pour qu'ils deviennent expressifs en réalité il faut que le sens du mot dans lequel ils se trouvent se prête à l'expression dont ils sont susceptibles, et mette leurs qualités en lumière : *casser* est expressif, *tasser* ne l'est pas, *briser* est expressif, *griser* ne l'est pas, *broyer* est expressif, *corroyer* ne l'est pas, *il rompt* est expressif, *un tronc* ne l'est pas. Pour plus de détails sur les *onomatopées et mots expressifs*, voir l'article que nous avons publié sous ce titre dans la *Revue des langues romanes*, 1901, p. 97 sqq.

En somme tous les sons du langage, voyelles ou consonnes, peuvent prendre une valeur expressive lorsque le sens du mot dans lequel ils se trouvent s'y prête ; si le sens n'est pas susceptible de les mettre en valeur, ils restent inexpressifs. Il est bien évident que de même dans un vers s'il y a accumulation de certains phonèmes, ces phonèmes deviendront expressifs ou resteront inertes selon l'idée exprimée. Le même son peut servir ou concourir à exprimer des idées assez différentes l'une de l'autre, sans qu'il puisse toutefois sortir d'un certain cercle où l'enferme sa nature propre. Il n'y a guère d'idée,

1. Cf. *supra*, p. 31, la même observation à propos du rythme.

si simple soit-elle, qui ne soit complexe, et nous avons vu que ses différents éléments, ses différentes nuances peuvent être exprimées par le voisinage et le concours de sons différents ; de même évidemment dans un vers ; c'est-à-dire que dans un vers expressif il y a toujours plusieurs éléments variés qui entrent en jeu dans l'expression. Ce sont ces différents éléments que nous chercherons à isoler en déterminant le rôle et la valeur propre de chacun d'eux.

I

RÉPÉTITIONS DE PHONÈMES QUELCONQUES

Nous commencerons par un ordre d'idées où la nature des phonèmes n'a aucune importance; ce n'est que par leur répétition qu'ils jouent un rôle. Il s'agit de l'expression d'un mouvement ou d'un bruit répété, que ce mouvement ou ce bruit soit régulier ou irrégulier. Or dans les mots expressifs appartenant à cet ordre d'idées, l'expression est due à la répétition d'une syllabe : *coucou*, d'une voyelle : *cliquetis*, *monotone*, ou d'une consonne : *palpite*. Il est évident que dans un vers, qui est un élément plus long qu'un mot, on pourra obtenir des effets analogues par la répétition d'un mot ou de plusieurs mots, d'une ou de plusieurs syllabes, d'un ou de plusieurs sons.

Mais la question est complexe; nous avons déjà parlé d'un moyen d'exprimer un mouvement ou un bruit régulier ou irrégulier, à savoir le rythme. Nous avons vu comment le rythme peut devenir un moyen d'expression par ce fait qu'il rend plus lentes les syllabes d'une mesure qui en a moins de trois et plus rapides celles d'une mesure qui en a plus de trois.

Il va de soi que pour peindre un mouvement régulier, une allure égale, le rythme 3-3, 3-3 pourra contribuer à l'expression :

Lui, gagnant | à pas lents | une roche | élevée
(Musset, *Nuit de mai*).

Elle va | dans les bois, | se traînant | à pas lents
(Id., *La servante du roi*).

Muletiers | qui poussez | de vallée | en vallée
Vos mules sur les ponts que César éleva
(Hugo, *Le petit roi de Galice*).

Quatre bœufs attelés, d'un pas tranquille et lent,
Promenoient | dans Paris | le monarque | indolent
(Boileau, *Lutrin*).

Vinrent, le régiment après le régiment,
Et le long | des maisons | ils passaient | lentement
(Hugo, *Châtiments*).

Tu gagnais | lentement | la maison | solitaire
(Musset, *La coupe et les lèvres*).

On n'entendait au loin sur l'onde et sous les cieux
Que le bruit | des rameurs | qui frappaient | en cadence
Tes flots harmonieux
(Lamartine, *Le lac*).

De même un rythme à mesures régulièrement inégales pourra contribuer à produire d'autres effets :

.............avait trouvé bon que cet antre
Bâti | pour les géants, | servît | pour les lions
(Hugo, *Les lions*).

Ceux d'Ascalon | du beurre, | et ceux d'Aser | du blé
(Id., *Ibid.*).

A mêlé dans le sang enfiévré de mes reins
Au rut | de l'étalon | l'amour | qui dompte l'homme
(Heredia, *Nessus*).

(Le rapport des mesures 2,4, 2,4 marque ici l'égalité du mélange et de la valeur des choses mélangées).

Du pied | dans les enfers, | du front | dans les étoiles
(Hugo, *Légende des siècles*).

Tant la ravine | est fauve, | et tant la roche | est âpre
(Id., *Ibid.*).

.........N'ayez d'autre souci
Que d'aplatir | vos cœurs, | et d'arrondir | vos ventres
(Id., *Année terrible*).

Mais il y a lieu de noter d'abord que, pour que le rythme devienne expressif, il faut que l'idée exprimée le rende expressif. Sinon le type 3-3, 3-3 est précisément celui qui n'exprime rien : tout y est égal et rien n'a de relief :

Chacun sait | aujourd'hui | quand il fait | de la prose
(Musset).

Où Cologne | et Strasbourg, | Notre-Dame | et Saint-Pierre
(Id.).

Il en est de même du type 2-4, 2-4; il tend à mettre en relief les mesures qui n'ont que deux syllabes, mais pour qu'il peigne deux mouvements parallèles il faut qu'il en soit question dans le vers; il n'y a aucune expression de ce genre dans les vers suivants :

Je viens | selon l'usage | antique | et solennel
(Racine).

Pourquoi | vous imposer | la pei|ne de son crime?
(Id.).

Le rythme peut donc *contribuer* à peindre un mouvement, mais s'il est le seul moyen d'expression employé il ne le rendra pas très sensible. Tel ce vers de Lamartine :

Que le bruit | des rameurs | qui frappaient | en cadence.

Pour que le mouvement devienne très net, il faut en outre des rappels de sons, des répétitions de phonèmes, disposées

de telle ou de telle manière, suivant que le bruit ou le mouvement à peindre est régulier ou irrégulier.

Reprenons à ce point de vue les exemples précédemment cités : il nous suffira de mettre en relief typographiquement les sons répétés pour faire saisir sans commentaire l'effet qu'ils produisent :

> Elle *va* dans les bo*is* se train*ant* à pas l*ents*...
> Lui gagn*ant* à p*as* l*ents* une roche élevée...
> Muleti*ers* qui pousse*z* de *vallée* en *vallée*...
> Et le lo*ng* des maiso*ns* ils passaient lentement...
> Bât*i* *pour les* géants serv*ît* *pour les* lions...
> *Ceux d'*Ascalon *du b*eurre et *ceux d'A*ser *du b*lé...
> *Du* pied *dans les* enfers, *du* front *dans les* étoiles...
> *Tant la* ravine *est* fauve et *tant la* roche *est* âpre.
> Que *d'*aplat*ir vos* cœurs et *d'*arrond*ir vos* ventres...

Comme on le voit les rappels de sons contribuent encore plus que le rythme à produire l'impression du mouvement demandée. Ils peuvent même suffire.

Le moyen le plus sensible de peindre un bruit ou un mouvement répété consiste simplement à répéter un mot ou quelques mots. Mais si ce moyen est le plus sensible, ce n'est pas le plus délicat :

> *Le flot* sur *le flot* se replie
> (Hugo, *Napoléon II*).

Ce vers ne veut pas dire qu'un flot se replie sur un autre une fois pour toutes, mais il fait sentir très nettement que les flots se succèdent et se replient les uns sur les autres continuellement et d'une manière indéfinie. C'est ainsi que la répétition de la syllabe *mur* dans le mot *murmure* fait que ce mot désigne un bruit répété et continu.

> Après la *plaine blanche*, une autre *plaine blanche*
> (Id., *L'expiation*);

ce vers suscite l'idée d'une succession indéfinie de plaines blanches.

> Les larmes du matin qui pleuvent *goutte* à *goutte*
> (Heredia, *Pan*).

> Dans le bruit de *tes bords* par *tes bords* répétés
> (Lamartine, *Le lac*).

> Et que le vent du nord porte de *feuille* en *feuille*
> (Vigny, *Le cor*).

> *C'étoit* ceci, *c'étoit* cela
> (La Fontaine, VII, 5).

On peut renforcer encore l'effet produit par la répétition de certains mots, au moyen de rappels de sons isolés qui sont déjà contenus dans ces mots ou ne le sont pas :

> Et la *s*ource *s*ans nom qui gou*tt*e à gou*tt*e tombe
> *ou* ou^{n} *ou* *ou* ou^{n}
> (Heredia, *La source*);

tous les accents toniques tombent sur la voyelle *ou* orale ou nasale.

> Disloqué, de *cailloux* en *cailloux* cahoté
> *c* *c* *c* *c*
> (Hugo, *Le crapaud*).

> Et comme un noir poison qui va de *veine* en *veine*
> *v* *v* *v*
> (Id., *Ruy-Blas*);

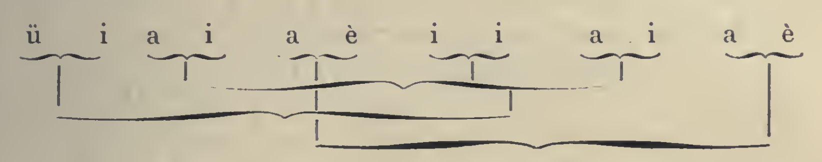
mouvements successifs.

Le même procédé peut servir à exprimer le parallélisme de deux idées, de deux actions, dont la seconde suit rapidement la première et en est la conséquence :

Tu mis à prix sa tête, il mit à prix la tienne
(Id., *Burgraves*).

Il y a ici parallélisme en tout dans les deux hémistiches : rythme 4-2, 4-2,
mots et sons :

mi(*s*) *à prix* *a t ê* *mi*(*t*) *à prix* *a t è*
vocalisme :



l'*ü* et l'*i*, étant des voyelles du même ordre, comme nous le verrons plus loin, se correspondent parfaitement.

Le loup le croit, *le loup le* laisse
(La Fontaine, IX, 10).

Il tendit un long rets. *Voilà les poissons* pris,
Voilà les poissons mis aux pieds de la bergère
(Id., X, 11).

. . . .*voilà* sa toile ourdie,
Voilà des moucherons de pris
(Id., III, 8).

Les actions, les idées, les événements qui se suivent rapidement et dépendent dans une certaine mesure l'un de l'autre, peuvent n'être pas réduits à deux ; ils sont parfois toute une série. Le procédé est le même ; les mêmes répétitions de mots peindront l'accumulation d'une suite d'évènements :

Le démon se remit à battre dans sa forge ;
Il frappait *du* ciseau, *du* pilon, *du* maillet
(Hugo, *Légende des siècles*).

Le pis fut que l'on mit en piteux équipage
Le pauvre potager : *adieu* planches, carreaux ;
Adieu chicorée et poireaux ;
Adieu de quoi mettre au potage
(La Fontaine, IV, 4).

Rien ne la contentoit, *rien n'*étoit comme il faut :
On se levoit *trop* tard, *on se* couchoit *trop* tôt :
Puis du blanc, *puis du* noir, *puis* encore autre chose.
Les valets enrageoient, *l'époux* étoit à bout :
Monsieur ne songe à rien, *monsieur* dépense tout,
Monsieur court, *monsieur* se repose
(Id., VII, 2).

Nous avons montré, lorsque nous avons étudié le rythme, comment le trimètre par sa rapidité et le resserrement synthétique de ses syllabes pouvait servir à accumuler les idées, les évènements, les faits. Les deux procédés peuvent se combiner et concourir au même but avec plus de force :

Il fut héros, *il fut* géant, *il fut* génie
(Hugo, *Le parricide*).

La nuit se dissolvait dans les énormes cieux
Où rien ne tremble, *où rien ne* pleure, *où rien ne* souffre
(Id., *Le sacre de la femme*).

On peut aussi marquer l'insistance par la même répétition de mots avec le procédé rythmique contraire, celui qui consiste à augmenter le nombre des mesures et par là à les ralentir. Le premier procédé met, nous l'avons vu, les faits en relief par le resserrement synthétique et le second par l'écartement analytique :

Toute la différence entre ce sombre roi,
Et ce sombre | empereur, | *sans* foi, | *sans* Dieu, | *sans* loi
(Id., *Eviradnus*).

Le poète insiste à la fois par le rythme lent et par la répétition du même mot devant un monosyllabe.

On le voit par ces derniers exemples, ce même procédé peut servir pour insister sur des faits analogues. Et en effet le moyen le plus simple pour marquer l'insistance est de répéter un mot ou quelques mots; c'est même bien plus un procédé de style qu'un procédé de versification, ou plutôt la poésie en use comme la prose :

Que tardez-vous, Seigneur, à la *répudier* ?
L'empire, votre cœur, tout condamne Octavie.
Auguste, votre aïeul, soupiroit pour Livie :
Par un double *divorce* ils s'unirent tous deux;
Et vous devez l'empire à ce *divorce* heureux.
Tibère, que l'hymen plaça dans sa famille,
Osa bien à ses yeux *répudier* sa fille.
Vous seul, jusques ici contraire à vos désirs,
N'osez par un *divorce* assurer vos plaisirs
(RACINE, *Britannicus*).

Ces tronçons déchirés, épars, près d'épuiser
Leurs forces languissantes,
Se cherchaient, *se cherchaient*, comme pour un baiser
Deux bouches frémissantes
(HUGO, *Orientales*).

C'est moi, Prince, *c'est moi* dont l'utile secours
Vous eût du labyrinthe enseigné les détours
(RACINE, *Phèdre*).

Moi-même devant *vous*, j'aurois voulu marcher
Et Phèdre au labyrinthe *avec vous* descendue
Se seroit *avec vous* retrouvée ou perdue
(ID., *Ibid.*).

Descends, Charles ! *Descends*, Frédéric ! *Descends*, Pierre !
Deviens de plomb, *deviens d'*acier, *deviens de* pierre !

Le sang des bons après *le sang des* innocents !
Règne ! *plus bas* ! *plus bas* ! *descends* ! *descends* ! *descends* !
(Hugo, *La pitié suprême*).

Le même procédé peut être accentué par des répétitions de phonèmes venant s'ajouter aux répétitions de mots :

Viens vite, *viens* finir ma fortune cruelle
v v v f f
(La Fontaine, I, 15).

L'onde qui fuit, par *l'onde* incessamment suivie
i i i i
(Hugo, *Feuilles d'automne*).

Descendez, *descendez*, lamentables victimes,
Descendez | le chemin | de l'enfer | éternel,
é è è è
*Pl*ongez au *pl*us *pr*ofond du gou*ff*re où tous les crimes
*Fl*agellés *p*ar un *v*ent qui ne *v*ient *p*as du ciel
*B*ouillonnent *p*êle-mêle avec un *b*ruit d'orage
(Baudelaire, *Femmes damnées*);

insistance et indication de différents mouvements continus.

Ce procédé qui consiste à répéter des mots tout entiers, s'il est le plus frappant, n'est pas le plus délicat, avons-nous dit. Le plus raffiné consiste à répéter uniquement des phonèmes isolés; on peut obtenir encore par là une très grande intensité d'expression. Nous reprendrons à ce nouveau point de vue les mêmes catégories d'idées dans le même ordre :

1° Mouvement régulier :

Depuis ce jour fatal le pouvoir d'Agrippine
Vers sa chute, | à grands pas, | chaque jour | s'achemine
r s ch ch j r s ch
a è a è
(Racine, *Britannicus*).

Un jour, | sur ses longs pieds, | alloit | je ne sais où
Le héron | au long bec | emmanché | d'un long cou
ou *ou*^{n} *é* *è* *ou*
ou^{n} *ou*^{n} *è* *é* *ou*

(La Fontaine, VII, 4).

Nos chevaux | galopaient | à travers | la clairière
a *è* *a* *è* *a* *è*
g *p* *t* *t* *c*

(Hugo, *Contemplations*).

Iacchos | s'avancer | sur le sa|ble marin
i *é* *ü* *e*^{n}
a *o*^{n} *è* *a*
ò *a* *a* *è*

(Heredia, *Ariane*).

Ajouter à ce mouvement vocalique la quintuple répétition de *s* peignant le bruissement continu du cortège sur le sable.

2° Mouvement ou bruit répété indéfiniment, sans que l'idée de régularité soit exprimée :

Va, *vient*, fait l'empressée

(La Fontaine, *Le coche et la mouche*).

Avec des gro*n*dements que prolo*n*ge un lo*n*g râle
r *r* *r*

(Heredia, *Bacchanale*).

Et P*an*, ral*en*tiss*an*t ou press*an*t la cad*en*ce

(Id., *Nymphée*).

Le mouvement est peint par le retour de la voyelle nasale *an*, revenant de 2 en 2 syllabes dans le premier hémistiche, de 3 en 3 dans le second, et se trouvant dans le premier 3 fois dans le même espace de temps que 2 fois dans le second.

Et la mer elle-même, expirant sur sa rive,
Rou*l*e à *p*eine à *la* *pl*age une *l*ame *pl*aintive
ap *ap*
la *la* *la* *la*
(Lamartine, *L'infini dans les cieux*).

. . . . . . Laisse, ami, l'errante chèvre,
Sourde aux chevrotements du chevreau qu'elle sèvre
s *r* *ch* *vr*
s *r* *ch* *vr* *ch* *vr* *ṡ* *vr*
(Heredia, *La flûte*).

Un essaim de corbeaux. . . . .
*Tour*ne éternellement au*tour* de la montagne
t *t* *t* *t* *t*
ou *an* *ou* *a*
(Hugo, *Burgraves*).

L'horloge d'un couvent s'ébranla lentement
lò *lò* *la* *lan*
an *an* *an* *an*
(Musset, *Don Paez*).

Et sa voix sur l'écho de la voûte sonore
Frappait comme le pas d'un hardi cavalier
pait *pas*
c *d* *d* *c*
(Musset, *Charles-Quint à St-Just*).

« Pour produire un effet puissant, les lettres allitérantes doivent frapper les syllabes rythmiques ; tandis que, pour obtenir des effets dégradés, et si l'on peut parler ainsi, des demi-teintes, on devra éviter les attaques redoublées sur les syllabes de l'arsis, disposer au contraire les consonnes allitérantes devant les syllabes atones de la thésis, et parfois même en amortir encore le choc au moyen de syllabes muettes. C'est ainsi, par le choix et l'emploi judicieux des consonnes allitérées gutturales, dentales, labiales, liquides ou nasales,

fortes ou faibles, que le poète parvient à exprimer jusqu'aux plus fugitives nuances du sentiment qui l'inspire, à amplifier ou à voiler la sonorité de son vers, qui devient à sa volonté facile, coulant, rapide ou languissant, clair, strident, rauque ou éclatant » (Becq de Fouquières, 236-237).

Dans les exemples qui précèdent les phonèmes que nous avons relevés appartiennent surtout aux syllabes toniques; dans les suivants ils sont plutôt dans des syllabes atones; mais il n'est ni possible ni utile de faire à ce point de vue deux catégories bien nettes; chaque exemple a son individualité et demanderait un commentaire particulier que le lecteur pourra faire aisément au moyen des éléments que nous mettons en relief :

*La m*er qui se *lam*ente en pleurant les sirènes
an *an* *an*
(HEREDIA, *L'oubli*).

noter en outre le vocalisme :
a è i la vague commence à s'élever,
è a an an è an la vague gronde,
é i è la vague meurt sur la rive.

Au dehors, t*ou*t aut*ou*r du gr*an*d *an*tre m*ue*t,
H*u*rl*ai*t l*e* br*ou*h*a*h*a* d*e* l*a* f*ou*le indignée
(HUGO, *L'épopée du lion*).

Voici l'essentiel du vocalisme de ces deux vers : *ou ou*, *an an*, *üè* — *üè*, *è ou a a* — *è a ou*, c'est-à-dire dans les trois premiers cas répétition pure et simple, et dans le dernier reproduction approximative.

....D*an*s ce mom*en*t, un pas
Au p*en*ch*ant* du coteau s*em*ble se faire *en*t*en*dre
(MUSSET, *Le saule*).

noter en outre les occlusives : *t* *p*
p *d* *c t* *t d*

qui peignent un bruit ou un mouvement saccadé.

> Un écho *p*rolongé ré*p*é*t*ait cha*q*ue *p*as
> (Id., *Portia*).

> Sur l'Hymè*t*e, l'Au*t*an *t*umul*t*ueux *t*ourmen*t*e
> (Hugo, *Le Satyre*).

> . . . . L'intrépide Hippolyte
> *V*oit *v*oler en écl*a*ts tout son ch*a*r fr*a*cassé
> (Racine, *Phèdre*).

> Il marchoit d'un pas relevé
> Et faisoit sonner sa sonnette
> (La Fontaine, I, 4);

sonner sa sonnette n'est pas de l'harmonie imitative, ne peint pas le bruit, mais indique la répétition de l'action, et de son produit, le bruit.

> Hideux ce spectre blanc passait; et, par ins*t*ant,
> Une gou*tt*e *d*e sang se *d*é*t*achait *d*e l'ombre,
> Implacable, et *t*ombait sur ce*tt*e blancheur sombre.
> (Hugo, *Le parricide*).

> Sen*t*an*t* à chaque pas qu'il fait vers la lumière,
> Une gou*tt*e *d*e sang sur sa *t*ê*t*e pleuvoir
> (Id., *Ibid.*).

> Durandal flamboyant *s*emble un *s*ini*s*tre e*s*prit :
> Elle *v*a, *v*ient, remonte et tombe, *s*e relève,
> *ou*[n] *ou*[n]
> *re* *re*
> *S*'abat, et *f*ait la *f*ête e*ff*rayante du glaive
> (Id., *Le petit roi de Galice*);

les phonèmes répétés peignent les mouvements répétés, successifs et divers de l'épée de Roland.

Trouvant les tremblements de terre trop fréquents,
t t t t c
Les rois d'Espagne ont fait baptiser les volcans
(Id., *Les raisons du Momotombo*).

De toutes parts pressé par un *puissant* voisin,
Que j'ai su soulever contre cet assassin,
Il me laisse en ces lieux souveraine maîtresse
(Racine, *Athalie*).

Voir soudain des lions et des tigres, ô roi !
Sortir de toutes parts de l'ombre autour de toi
t d t t p d b t d t
è ou è a è ou è a
(Hugo, *Burgraves*).

Que *d*es chiens *d*évorants se *d*ispu*t*oient en*t*re eux
(Racine, *Athalie*).

Elle veut voir le jour, et sa *d*ouleur profon*d*e
M'or*d*onne *t*ou*t*efois *d*'écar*t*er *t*out le mon*d*e
(Id., *Phèdre*);

on écarte chacun successivement; il y a par conséquent action répétée.

*D*ans le *d*ou*t*e mor*t*el *d*on*t* je suis agi*t*é
(Id., *Ibid.*);

hésitations successives.

A l'a*pp*el du *p*laisir lorsque ton sein *p*al*p*ite
è i è i
(Musset, *Rappelle-toi*);

le mot *palpite* par lui-même et par lui seul exprime déjà la répétition parce qu'il a deux syllabes commençant par la même occlusive *p*; pour mettre en un relief singulier et faire particulièrement sentir le mouvement de palpitation, le poète renforce l'élément essentiel de ce mot en le reproduisant dans

d'autres mots. Comme l'a dit Becq de Fouquières, p. 220 : « On peut souvent constater que le mot générateur de l'idée devient, au moyen de ses éléments phoniques, le générateur sonore du vers et soumet tous les mots secondaires qui l'accompagnent à une sorte de vassalité tonique ». La majeure partie de nos exemples illustrent cette observation.

Sur mon œil ébloui *p*al*p*itait ma *p*au*p*ière
(TH. GAUTIER).

Les grelots	des troupeaux	palpitaient	vaguement
é ó	*é ó*	*a*	*a*
g	*d t p*	*p p t*	*g*
gr	*tr*		

(HUGO, *Booz*).

Le*s*bo*s* où les bai*s*ers *s*ont comme les ca*s*cades
a a
c c c
Qui *s*e jettent *s*ans peur dans les gouffres *s*ans fond
c sans f sans f
Et courent *s*anglotant et glou*ss*ant par *s*accades,
an an an a a a
gl gl
Orageu*x* et *s*ecrets, fourmillant*s* et profonds
f f
(BAUDELAIRE, *Les bos*).

*T*oujours l'in*t*érieur de la *t*erre *t*ravaille
r r r r r
(HUGO, *Feuilles d'automne*);

répétition continuelle.

Chaque fois qu'en *t*ombant la *t*erre re*t*en*t*it
De la foule muette un sourd sanglot sortit
(LAMARTINE, *Jocelyn*);

bruit répété ; il s'agit des pelletées de terre qu'on jette sur la bière.

> *M*on père *m*ille fois *m*'a dit dans *m*on enfance
> Qu'avec nous tu juras une sainte alliance
> (Racine, *Esther*) ;

répétition de *m* correspondant à la répétition de l'action indiquée ; cf. en outre p. 297 et 298.

> Les bonds capricieux de ce bouc indocile
> *bou*^{n} *c p* *d* *bouc* *d*
> (Heredia, *Le chevrier*) ;

ces occlusives saccadent le vers conformément à l'idée exprimée.

> L'esprit de minuit passe, et, répandant l'effroi,
> Douze fois | se *b*alance | au *b*attant | du *b*effroi
> *a an* *a an*
> (Hugo, *La ronde du sabbat*).

> Ses yeux, qui *v*ainement *v*ouloient *v*ous é*v*iter,
> Déjà pleins de langueur, ne pou*v*oient *v*ous quitter
> (Racine, *Phèdre*) ;

cette répétition de *v* peint les efforts successifs.

> Recommençant *s*ans *c*e*ss*e une a*s*cen*s*ion vaine
> *an an an an*
> (Hugo, *Abîme*).

> Ou d'une enseigne, au bout d'une tringle de fer,
> Que bal*an*ce le v*en*t p*en*d*an*t les nuits d'hiver
> (Baudelaire, *Les métamorphoses du Vampire*) ;

indication d'un mouvement répété ; mais la nature spéciale du mouvement n'est pas précisée.

. . . . *l*a nuit *s*ur *l*a pe*l*ou*s*e
Ba*l*ance *l*e *z*éphyr dans *s*on voi*l*e odorant
(Musset, *Nuit de mai*);

l'effet du balancement répété est produit par l'alternance des groupes *l s*, *l z*, régulière de « pe*l*ou*z*e » à « *z*éphyr » ; les mêmes phonèmes apparaissent avant et après ces mots, mais en ordre irrégulier parce que avant le mouvement ne fait que s'annoncer, et qu'après il cesse au moment où l'on va passer à une autre idée.

S'éta*l*e un tapis vert *s*ur *l*eque*l* *s*e ba*l*ance
Un grand *l*u*s*tre b*l*afard au bout d'un oripeau
(Id., *Une bonne fortune*);

observation analogue.

La lune, à son lever, sur la cime des arbres
l l s l s l s z
Balançait mollement les ombres des saints marbres
l s l l z s
(Id., *Suzon*);

effet analogue obtenu par des moyens analogues.

Tout est joie et chanson ; la roulette comm*ence* :
Ils lui donnent le br*an*le, ils la mettent en d*an*se,
Et ratiss*an*t gaîm*en*t l'or qui scintille aux yeux,
Ils jard*i*nent ains*i* sur un r*y*thme joyeux
(Id., *Une bonne fortune*).

Les mouvements sont peints par l'assonance des syllabes toniques qui terminent les hémistiches ou les mesures.

Un bal est *à* deux p*as* ; *à* tra*v*ers la fenêtre,
On le v*oi*t *çà* et *là* *b*on*di*r et *dis*par*aît*re,
*C*omme un chevreau las*c*if *qu*'une abeille poursu*it*
(Id., *Ibid.*);

le premier hémistiche est prosaïque, mais semble annoncer le mouvement par son *a* terminant chaque dyade; dans le deuxième hémistiche, assonance des deux triades qui débutent d'ailleurs toutes deux par un *a* atone; dans le premier hémistiche du deuxième vers, assonance des deux triades; dans le deuxième hémistiche, effet saccadé des occlusives et répétition de la syllabe *di*; le troisième vers est une comparaison qui semble étendre le mouvement, l'unité devenant au point de vue de ces correspondances, non plus la mesure, mais l'hémistiche : les deux hémistiches assonent *si sui*, et débutent par la même occlusive *c*. Tout cela pour peindre le mouvement régulièrement irrégulier de la danse.

3° Deux actions parallèles dont la seconde suit régulièrement la première et peut en être la conséquence :

> Ou des fleurs au printemps, | ou du fruit en automne
> *ou d   fl   t | ou d   fr   t*
>
> (La Fontaine, X, 2).

4° Une série d'événements qui se suivent rapidement, qui peuvent dépendre l'un de l'autre ou sont dans une certaine mesure parallèles :

> Je le v*i*s, je roug*i*s, je pâl*i*s à sa vue
>
> (Racine, *Phèdre*).

> Mais ce lion...
> Trouva *m*oyen et *m*anière et *m*atière
> ė ė ė
> *D*'ongles et *d*ents *d*e *r*ompre la *r*atière
>
> (Marot, *Le lion et le rat*).

> Se ca*br*e *br*usquement, se retourne, regarde,
> ė a ė ü ė o^{n} ė ė u ė ė a
> Et rejoint d'un seul bond...
> é ė e^{n}
>
> (Heredia, *Fuite de Centaures*).

La succession des mouvements brusques et saccadés est marquée par le vocalisme dont chaque ondulation commence de même; ce mouvement se perd au vers suivant. — Ajouter les *br* et les *re*.

Après qu'il eut brou*té*, *trotté*, fait *t*ous ses *t*ours
é *é* *ou* *ou*
(La Fontaine, VII, 16).

Elle qui n'étoit pas grosse en tout comme un œuf
Envieu*se*, *s'é*tend, *et s*'enfle *et se* travaille
(Id., I, 3).

Efforts successifs marqués par l'allitération des sifflantes et la coupure syntaxique du sens après chaque accent tonique et rythmique.

*Mett*ent le nez à l'air, *mon*tren*t* un peu la *tê*t*e*
è *é* *è* *è*
Puis *r*en*tr*ent dans leurs nids à *r*ats
a *a*
Puis *r*essor*t*ant font qua*tr*e pas,
a *a*
Puis, enfin se me*tt*en*t* en quê*te*
è *è* *è*
(Id., III, 18).

5° L'insistance. Nous avons vu le poète insister sur un mot, c'est-à-dire sur l'idée exprimée par ce mot, en le répétant. Une autre manière de le mettre en relief consiste à répéter au lieu du mot ses phonèmes essentiels et caractéristiques :

Il réveilla *s*es fils dormant, *s*a femme la*ss*e,
Et *s*e remi*t* à fu*i*r *sinistre* dans l'e*s*pace
(Hugo, *La conscience*);

renforcement du mot « sinistre » par les répétitions d'*s* et d'*i*.

Tu f*r*émi*r*as d'ho*rr*eur si je *r*omps le silence
(Racine, *Phèdre*) ;

renforcement du mot « horreur ».

> Que vois-je ? quelle horreur dans ces lieux répandue
> *F*ait *f*uir devant mes yeux ma *f*amille éperdue ?
> (Id., *Ibid.*).

renforcement du mot « fuir ».

> Quatre méchants portraits pendus, représentant
> Das *f*aces qui *f*eraient *f*uir en en*f*er Satan
> (Musset, *Don Paez*) ;

même renforcement un peu trop accentué, exagéré.

> On n'entendra jamais *piaffer* sur une route
> Le *pi*ed vi*f* du cheval sur les *pa*vés en *f*eu
> (Vigny. *La maison du berger*),

renforcement du mot onomatopéique « piaffer » par reproduction et répétition des éléments qui le constituent.

Mais si l'on veut insister sur la phrase tout entière, sur l'idée qu'elle contient et non pas sur un mot en particulier, on répète un phonème quelconque :

> *M*ais ce *m*ê*m*e A*m*urat ne *m*e pro*m*it ja*m*ais
> (Racine, *Bajazet*).

> De *c*e *s*acré *s*oleil dont je *s*ui*s* de*s*cendue
> (Id., *Phèdre*).

> Main*t*enant *q*ue mon *t*emps *déc*roît *c*omme un flambeau,
> *an* *an* *an*
> Que mes *t*âches sont *t*erminées ;
> Main*t*enant *q*ue voici *q*ue je *t*ouche au *t*ombeau
> *Par les* deuils et *par les* années
> (Hugo, *Contemplations*).

> Parcourant | *s*ans *cesser* | ce long *cer*|cle de peines
> *è* *é* *è* *è*
> (La Fontaine, X, 2) ;

régularité du mouvement et insistance : c'est le bœuf qui parle.

Hélas ! on voit que de tout temps
Les pe*t*i*t*s ont pâ*ti* des so*tti*ses des grands

(Id., II, 4).

Laissez-*m*oi *m*'endor*m*ir du so*mm*eil de la terre

(Vigny, *Moïse*).

Regarde! je viens *s*eul m'a*ss*eoir *s*ur *c*ette pierre
Où tu la vis *s*'a*ss*eoir !

Lamartine, *Le lac*).

Phèdre *v*eut *v*ous *par*ler a*v*ant *v*otre dé*par*t

(Racine, *Phèdre*);

manière d'insister sur les mots pour bien préciser les paroles.

Envoyant un songe lui dire
Qu'un *t*el *t*résor é*t*oi*t* en *t*el lieu. L'homme au vœu

(La Fontaine, IX, 13) ;

même observation.

Vous trahissez l'époux à qui la foi vous lie,
*Vous trahissez enf*in vos *enf*ants malheureux,
Que vous précipitez sous un joug rigoureux.
Son*g*ez qu'un même *j*our leur ravira leur mère
mè r r r r r mèr
leur ra ra leur
Et *r*endra l'espé*r*ance au fils de l'ét*r*angère
ran ra ran ran

(Racine, *Phèdre*).

Elle *m*eurt dans *m*es bras d'un *m*al qu'elle *m*e cache
a a a

(Id., *Ibid*.);

insistance d'une femme inquiète en quête de secours ; c'est Oenone qui parle de Phèdre, sa maîtresse ; cf. en outre p. 297.

> Je *m*ourrai, *m*ais au *m*oins *m*a *m*ort *m*e vengera
> (Racine) ;

insistance due à la colère.

Comme plus haut nous pouvons avoir ce procédé joint au rythme analytique :

> *Pre*|sse, *pleu*|re, gémis ; | *p*eins lui | Phèdre mourante,
> i i
> Ne rougis *p*oint de *p*rendre une voix su*pp*liante
> è an è an
> (Id., *Phèdre*).

> Il l'appelle son *f*rère et l'aime dans son âme
> Cent *f*ois plus | qu'il ne *f*ait | mè|re, *f*ils, | *f*ille | et *f*emme
> (Molière, *Tartuffe*).

> Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,
> Mais *f*idèle, mais *f*ier, et même un peu *f*arouche,
> Charmant, | jeune, | traînant | tous les cœurs | après soi
> (Racine, *Phèdre*).

Nous avons dit en commençant que ces répétitions de sons n'étaient expressives qu'en puissance, c'est-à-dire qu'elles ne deviennent impressives que lorsque l'idée s'y prête. Sinon les répétitions peuvent passer inaperçues. Ainsi dans le nom de poisson *barbeau* la répétition passe inaperçue alors qu'il n'en est pas de même dans *barboter*. Si pourtant les répétitions sont trop nombreuses, trop marquées, bien que l'idée ne les demande en rien, on les sent forcément, elles deviennent impressives malgré l'idée par ce fait seul qu'on les sent, et alors elles sont choquantes parce qu'il y a discordance entre l'idée et l'expression :

*En**f*in, *en* *f*orme d'*anse* arrondiss*an*t leurs *f*l*an*cs
(Heredia, *Le vase*).

Les Bacch*an*tes, d'un p*am*pre à l'*am*ple frondaison
Enguirl*an*dent le joug des taureaux qu'on dételle
(Id., *Ibid.*).

Lors*que* j'ai lu Pétrar*que* étant encore enfant
t *t* *t*
an *an* *an* *an*
(Musset, *Le fils de Titien*).

Q*u*elle *que* soit sa mère et de *qui* *qu*'il soit fils
(Corneille).

Que *quel**que* amour *qu*'elle ait et *qu*'elle ait pu donner
(Id.).

Je ne serai *qu*'à vous, *qui* *que* ce soit *que* j'aime
(Id.).

Elle [la rivière] roule sans un murmure
Son onde o*p*aque et *p*ourtant *p*ure
*P*ar les faubourgs *p*acifiés
(Verlaine, *Romances sans paroles*).

Terrible et dernier cri de l'âme évanouie,
Echo du coup *q*ui fait écrouler une vie,
ó *ou* *ou*
Et *q*ue jus*q*u'au tombeau j'entendrai ; puis glissant
ó *ó*
(Lamartine, *Jocelyn*) ;

l'effet n'est probablement pas voulu, mais il est en tout cas désastreux ; l'idée aurait pu à la rigueur en supporter une vague indication ; mais une exagération de ce genre est tout ce qu'il y a de plus choquant.

V. Hugo a généralement corrigé les répétitions intempestives qui s'étaient d'abord présentées sous sa plume. De ce vers :

L'ombre les voyant *rire* est *radieuse* et *rit*

il a fait :

L'ombre les voyant rire a confiance et rit
(*Théâtre en liberté*).

Dans cet autre :

Avec les Atti*la la* nuit coïncidant

il a remplacé « Attila » par « Genséric » (*La Pitié suprême*). Mais quelques cas lui ont échappé :

Là je rêve, et rô*dant dans* le champ léthargique
(*Les rayons et les ombres*).

Madame, les garç*ons sont* les soucis des mères
(*Les voix intérieures*).

Ils appellent ce*la la* majesté. C'est bête
(*Les quatre vents de l'esprit*).

La terre est *belle, elle a la* divine pudeur
(*La terre*).

Naigeon qui dit : Ra*ca*, *C*almet qui dit : Amen !
(*L'âne*).

II

LES VOYELLES

Nous arrivons à l'étude des voyelles en tant qu'elles ont une valeur propre et une signification particulière. Il est bon de rappeler encore une fois que les phonèmes ne sont expressifs qu'en puissance et n'expriment réellement quelque chose que si l'idée qu'ils recouvrent est susceptible de mettre en lumière leur pouvoir expressif. Il ne faut pas oublier non plus qu'il n'y a pas d'idée simple; toute idée est complexe et comporte des nuances qui ne peuvent être rendues que par l'emploi simultané ou successif de moyens d'expression différents. Nous essaierons d'isoler chacun d'eux et de déterner sa valeur spéciale.

Pour cela il est nécessaire que nous prenions pour point de départ une classification des sons reposant sur leur nature même et indépendante de toute idée préconçue. On peut les grouper avec beaucoup de précision en se fondant à la fois sur leur point d'articulation et leur mode d'articulation. Les voyelles sont des notes variées dont le timbre et la qualité sont essentiellement déterminées par le point d'articulation. Or c'est par leur timbre et leur qualité qu'elles impressionnent diversement notre oreille : les unes sont des notes aiguës, les autres des notes graves, les unes sont des notes claires, les autres des notes sombres, les unes sont voilées, les autres éclatantes. Ces distinctions déterminées par l'impression produite sont en quelque sorte populaires ; sous l'influence de la musique elles ont pénétré dans le langage courant ; mais elles ne donnent qu'une classification vague et flottante. En classant les voyelles d'après leur point d'articulation, on se trouvera les avoir rangées du même coup conformément à l'impression qu'elles exercent sur celui qui les entend, et cette méthode,

ne laissant rien à l'arbitraire, permettra d'apporter à la classification vulgaire plus de précision et de la rectifier au besoin.

On désigne généralement par le nom de *palatales* les voyelles dont le point d'articulation est situé vers la partie antérieure du palais et l'on peut appeler *non palatales* toutes les autres. Les palatales sont *i*, *ü* (*u*, comme dans le mot *cru*), *é*, *è*, *ö* (*eu* fermé, comme dans le mot *feu*). Ce sont en même temps les voyelles *claires*. Les deux d'entre elles qui sont le plus fermées et qui se prononcent le plus en avant, l'*i* et l'*ü*, peuvent être mises à part sous le nom de voyelles *aiguës*. La catégorie des non palatales comprend toutes celles qui se prononcent vers la partie postérieure du palais, ou au niveau du voile du palais, ou même plus en arrière, à savoir : *a*, *ò* (*o* ouvert, comme dans le mot *corps*), ˙ (*eu* ouvert, comme dans le mot *peur*), *ó* (*o* fermé, comme dans le mot *clos*), *u* (*ou*, comme dans le mot *trou*). Ce sont les voyelles *graves*. Il y a aussi lieu de distribuer ces dernières en deux groupes, et de désigner par le nom de *sombres* les deux qui sont le plus fermées : *ó* et *u*, et par celui d'*éclatantes* les trois autres : *a*, *ò*, *ė*.

Les voyelles *nasales* demandent une mention spéciale. Elles sont toutes comme *voilées* par la nasalité, mais appartiennent d'ailleurs chacune à la même classe que la voyelle orale qu'elles ont pour substratum. Il faut donc savoir quel est leur substratum oral, c'est-à-dire quelle est la voyelle non nasale dont elles sont la voyelle nasalisée. Nous avons montré ailleurs (*MSL*, VII, 472 sqq.) quel est ce substratum : la voyelle du mot *vin* est un *è* nasal, c'est du mot *brun* est un *ė* nasal, celle du mot *temps* est un *å* nasal (*a* extrêmement ouvert, son qui n'existe pas en français, mais qui est très voisin de *ò*), celle du mot *rond* un *ó* très fermé, qui n'existe pas non plus dans la langue, mais se rapproche infiniment de *u*. Un moyen très simple de s'en rendre compte est de faire prononcer ces mots par une personne ayant les fosses nasales obstruées près du voile du palais soit artificiellement, soit accidentellement, fût-ce par un gros rhume de cerveau. C'est

un préjugé assez répandu que la voyelle nasale du mot *temps* ou du mot *autant* est un *a* nasal, et celle du mot *rond* un *ó* nasal ; étymologiquement c'est quelquefois vrai, mais nous n'avons que faire ici d'étymologie. L'expérience indiquée fera entendre à peu près *tò*, *autò*, *ru* et non *ta*, *auta*, *ro*. On peut faire une contre-épreuve qui n'est pas plus difficile, au moyen d'une personne parlant fortement du nez : elle prononcera les mots *ta*, *rot* non pas comme nous prononçons les mots *temps*, *rond* mais *ta*ⁿ, *ró*ⁿ avec l'*a* nasal et l'*ó* nasal qui n'existent pas en français : d'autre part elle prononcera les mots *trotte* et *tout* à peu près comme nous prononçons *trente* et *ton*. Nous nous servons pour la transcription des voyelles nasales, afin que leur valeur saute aux yeux, de la voyelle orale qui leur correspond avec un *n* en exposant, et, dans les deux cas où nous n'avons pas le correspondant rigoureux, de celles de nos voyelles qui s'en rapprochent le plus, *ò* et *u*, avec le même exposant.

Parmi les voyelles orales, il y en a deux qui demandent quelques explications complémentaires ; c'est l'*eu* fermé (*ö*) et l'*eu* ouvert (*ė*). Certains s'étonneront de les trouver dans deux classes différentes. On a une tendance, par suite d'habitudes dues à la pauvreté de notre alphabet, à considérer l'*è* et l'*é* d'une part, l'*ò* et l'*ó* d'autre part comme des voyelles à peu près semblables. En réalité il y a plus de différence entre l'articulation de l'*è* et celle de l'*é* qu'entre celle de l'*é* et celle de l'*i*, entre l'articulation de l'*ò* et celle de l'*ó* qu'entre celle de l'*a* et celle de l'*ò*, qu'entre celle de l'*ó* et celle de l'*u* (*ou*). Si dans notre classification l'*è* et l'*é* se trouvent dans la même catégorie, c'est qu'ils se prononcent tous deux sur la partie antérieure du palais ; si l'*ò* et l'*ó* sont dans une même catégorie, quoique dans deux subdivisions différentes, c'est que tous deux s'articulent dans la partie postérieure de la bouche. Le domaine des deux *eu* est intermédiaire entre celui des deux *e* et celui des deux *o*, mais de telle sorte que l'un a son point d'articulation d'un côté et l'autre de l'autre côté de la limite qui sépare les claires des graves.

L'*ö* est la voyelle fermée qui termine le mot *peureux* ; l'*e* est la voyelle ouverte de la première syllabe de ce mot ; c'est aussi, mais avec plus d'ampleur et d'intensité, la voyelle du mot *peur* ; c'est la voyelle du mot *fleuve* ; c'est la voyelle de la syllabe initiale du mot *jeunesse* dans la prononciation proprement française, car nous ne nous occupons pas ici, comme il est juste, des différentes prononciations dialectales ; enfin c'est l'*e* dit muet ; ce point est capital et on ne saurait trop y insister. Dans l'intérieur des vers français il n'y a pas d'*e* muet ; tous les *e* qui comptent dans le nombre des syllabes doivent se prononcer nettement, comme une voyelle affaiblie par l'atonie sans doute, mais absolument pleine, sans quoi les vers deviennent faux ; rien ne saurait les dispenser d'avoir leur compte juste de syllabes. L'*e* du mot *je* dans *je n*(*e*) *sais pas* se prononce en français exactement comme celui de la première syllabe du mot *jeunesse* ; tous les *e* qui se trouvent dans l'intérieur des vers doivent se prononcer ainsi. C'est la même voyelle que celle de la dernière syllabe du mot *valeur*, mais plus brève, plus faible et moins tendue.

Ce point pourra surprendre ceux qui ne sont pas rompus aux détails de la phonologie et leur paraître un simple paradoxe : l'*ė* dit muet est une voyelle éclatante. Ce qui fait qu'une voyelle est éclatante n'est pas le plus ou moins d'intensité avec laquelle on la prononce, mais la manière dont on l'articule. Or les muscles de la bouche sont presque au repos pour la prononciation de l'*ė* comme pour celle de l'*a* (le canal buccal est seulement un peu moins ouvert pour l'*ė*) et ce sont ces deux voyelles qui emploient le moins de souffle. Ajoutons à ces considérations phonologiques un fait de phonétique qui les confirme ; tandis que l'*ė* est la voyelle atone par excellence en français et dans plusieurs autres langues, en grand russe tout *o* placé dans la syllabe qui précède la tonique est devenu *a* ; dans les deux cas l'affaiblissement dû à l'atonie s'est traduit par la diminution de l'effort musculaire des organes buccaux, et en même temps par l'emploi d'une quantité moindre de souffle.

A. — Voyelles aiguës.

L'étude des mots expressifs nous montre que les voyelles aiguës, l'*i* et l'*ü*, donnent seules l'impression de l'acuité : *cri*, *cri-cri*, *siffler*, *pique*, all. *spitz* « aigu » ; mais les autres voyelles claires, étant en somme de même nature, peuvent préparer la note ou la soutenir une fois qu'elle a été donnée.

Les voyelles aiguës sont naturellement désignées pour peindre les bruits aigus :

Avec un cr*i* s*i*n*i*stre, il tournoie, emporté
(Heredia, *La mort de l'aigle*).

L'essieu cr*i*e et se rompt...
(Racine).

« Je doute que l'on serve la gloire de l'auteur de *Phèdre* en supposant que dans une situation si pathétique, au milieu des larmes, du désespoir, des remords cuisants, il ait songé à peindre le bruit d'un essieu qui se rompt » (Combarieu, 206-207). Ce jugement se passe de commentaire.

Le f*i*fre aux cr*i*s aig*u*s, le hautbois au son clair
(Lamartine, *Jocelyn*).

Le bruit peut être imaginaire et simplement supposé par métaphore :

Le sang de vos rois | *crie* | et n'est point | écouté
(Racine, *Athalie*).

Dans l'ordre du langage ce qui est particulièrement aigu, ce sont les cris, toute espèce de cris, quel que soit le sentiment qui les suscite :

1° la douleur :

Tout m'affl*i*ge et me nu*i*t, et consp*i*re à me nu*i*re
(Id., *Phèdre*).

« Sa voix s'élève, et sa plainte retentit, aiguë, prolongée et perçante, sur une note gémissante en *i* » (Stapfer, *Racine et V. Hugo*). Il y a en outre insistance sur une même idée ; cf. le chapitre précédent, p. 225 à 229.

Dispensez-moi, je vous suppl*ie*,
Tous plais*irs* pour moi sont perd*us*.
J'aimois un f*i*ls plus que ma v*ie* :
Je n'ai que lu*i* ; que d*is*-je, hélas, je ne l'ai pl*us* !
On me l'a dérob*é* : plaign*ez* mon infort*u*ne
(La Fontaine, IX, 1).

... Ma f*i*lle ! Ah ! Di*eu* ! ma f*i*lle !
Ma f*i*lle ! Terre et ci*eux* ! c'est ma f*i*lle, à présent !
D*ieu* ! ma m*ain* est mouill*ée* ! — A qu*i* donc est ce sang ?
— Ma f*i*lle ! — Oh ! je m'y perds ! c'est un prod*i*ge horr*i*ble !
C'est une vision ! Oh ! non, c'est impossible,
Elle est part*ie*, elle est en route pour Évr*eux*.
O mon Di*eu* ! n'est-ce pas que c'est un r*ê*ve affr*eux*,
Que vous av*ez* gard*é* ma f*i*lle sous votre *ai*le
Et que ce n'*est* pas elle, ô mon Di*eu* ? S*i* ! c'est elle !
C'est bien elle ! Ma f*i*lle ! enfant ! réponds-moi, d*is*,
Ils t'ont assassin*ée* ! oh ! réponds ! oh ! band*its* !
Personne ic*i*, grand Di*eu* ! que l'horr*i*ble fam*i*lle !
Parle-moi ! parle-moi ! ma f*i*lle ! ô ciel ! ma f*i*lle !
(Hugo, *Le Roi s'amuse*),

paroles de Triboulet qui trouve le corps de sa fille dans le sac.

Madeleine l'aborde, et presque avec des cr*is*
Lui parle et s'épouvante, et tord ses bras meurtr*is*.
— Mère, ouvre-moi. Je viens. Il s'ag*i*t de sa v*ie*
Me voic*i*. J'ai cour*u* de peur d'être suiv*ie*.
On creuse l'ombre autour de ton f*i*ls. Je te d*is*
Que je sens fourmiller les serpents enhard*is*
(Id., *Fin de Satan*);

cris de douleur et de crainte ; les deux premières rimes préparent la note.

2° Les supplications :

Il tend les bras, il tombe à genoux : il lui cr*ie*
Qu'au nom de tous les di*eux* il la conj*u*re, il pr*ie*.
Et qu'il n'est po*in*t à cr*ain*dre, et qu'une ardente f*aim*
L'aiguillonne et le t*ue*, et qu'il exp*i*re enf*in*
(Chénier, *Le mendiant*).

Prends p*itié* de mon f*i*ls, de mon un*i*que enfant !
Prends p*itié* de sa mère aux larmes condamn*ée*,
Qui ne v*it* que pour l*ui*, qui meurt abandonn*ée* ;
Qui n'a pas d*û* rest*er* pour voir mour*ir* son f*i*ls ;
Dieu jeune, viens aid*er* sa jeunesse. Assoup*is*,
Assoup*is* dans son s*ein* cette f*iè*vre brûlante
(Id., *Le malade*).

3° La joie, l'admiration, l'enthousiasme :

Quand il eût bien fait voir l'héritier de ses trônes
Aux vieilles nations comme aux vieilles couronnes,
Eperdu, l'œil fixé sur quiconque était roi,
Comme un aigle arrivé sur une haute c*i*me,
Il cria tout joy*eu*x avec un *air* subl*i*me :
L'aven*ir* ! l'aven*ir* ! l'aven*ir* est à moi !
(Hugo, *Napoléon II*) ;

cris de joie et d'enthousiasme.

Vainqueur, enthousiaste, éclatant de prest*i*ges,
Prod*i*ge, il étonna la terre des prod*i*ges.
Les vieux scheiks vénéraient l'ém*ir* jeune et prudent ;
Le peuple redoutait ses armes inou*ïes* ;
Subl*i*me, il appar*u*t aux trib*u*s éblou*ies*
Comme un Mahomet d'Occident
(Id., *Lui*) ;

enthousiasme, admiration exprimée par des sortes de cris.

4° La colère, lorsqu'elle arrive au paroxysme, qu'elle

touche à la fureur et se manifeste par des imprécations, des cris de haine, de vengeance, de désespoir, d'indignation, de mépris, d'ironie amère. (*Observation* : les voyelles aiguës n'étant pas propres à exprimer la colère mais seulement les *cris* de la colère, on trouvera toujours dans les exemples que nous allons citer des voyelles éclatantes peignant les éclats de voix de la colère et des voyelles sombres qui en expriment les sourds grondements. Nous ne donnerons ici que des exemples de colère où les voyelles aiguës dominent) :

Quel plais*I*r de veng*er* m*oi*[1]-même mon *inj**U*re,
De ret*irer* mon bras t*eint* du sang du parj*U*re,
Et, pour rendre sa p*ei*ne *et mes* plais*I*rs pl*us* grands,
De cacher ma rivale à ses regards mourants !
(éclats de voix de la colère dans ce dernier vers)
Ah ! *si* d*u* moi*n*s Oreste, en p*u*niss*a*nt son cr*I*me,
L*ui* l*ai*ss*oit* le regr*et* de mour*I*r ma vict*I*me !
Va le trouv*er* : d*is*-lu*I* qu'il apprenne à l'ingrat
Qu'on l'immole à ma h*ai*ne, et non pas à l'État.
(éclats de voix dans ce dernier vers)
Chère Cléone, cours : ma vengeance *est* perd*UE*,
S'il ignore en mourant que c'*est* m*oi* qu*i* le t*UE*
Racine, *Andromaque*, IV, 4, paroles d'Hermione).

. . . T*ai*s-t*oi*, perf*I*de !
Et n'*impU*te qu'à t*oi* ton lâche parric*I*de.
Va f*ai*re che*z* t*es* Grecs adm*irer* ta fureur ;
Va : je la désavoue et tu me fais horreur.
Barbare, qu'as-t*u* f*ait* ? avec quelle f*urIE*
As-t*U* tranch*é* le cours d'*une* s*i* belle v*IE* ?
Avez-vous p*U*, cru*e*ls, l'immoler aujourd'h*uI*,
Sans que tout votre sang se soulevât pour l*uI* ?
Mais parle : de son sort qu*I* t'a rend*U* l'arb*I*tre?
Pourqu*oi* l'assass*iner* ? Qu'a-t-*il* f*ait* ? A quel t*I*tre ?
Qu*I* te l'a d*IT* ?

(Id., *ibid.*, V, 3).

1. Est-il besoin de rappeler qu'au XVIIe siècle *oi* se prononçait *wè* ?

Je sais b*ien* quel mot*I*f à l'attaqu*er* t'obl*I*ge.
Vous le haï*ssez* tous ; et je v*ois* aujourd'hu*I*
Femme, enfants et val*ets*, déchaîn*és* contre lu*I*.
On met imp*u*demment toute chose en usage
Pour ôt*er* de chez m*oi* ce dévot personnage :
Mais pl*u*s on f*ait* d'efforts af*in* de l'en bann*I*r,
Pl*us* j'en v*eux* employer à l'y m*ieux* reten*I*r ;
Et je v*ais* me hât*er* de lui donn*er* ma f*I*lle,
Pour confondre l'orgueil de toute ma fam*I*lle

(Molière, *Tartuffe*).

.... Poursu*IS*, Néron, avec de tels m*in**I*stres,
Par d*es* f*aits* glor*ieux* tu te vas signal*er*,
Poursu*IS*. Tu n'as pas f*ait* ce pas pour recul*er*.
Ta m*ain* a commenc*é* par le sang de ton frère ;
Je prév*ois* que tes coups viendront jusqu'à ta mère.
Dans le fond de ton cœur je s*ais* que tu me h*ais* ;
Tu voudras t'affranch*I*r du joug de m*es* b*ienfaits*.
Mais je v*eux* que ma mort te s*oit* même *inut**I*le.
Ne cr*ois* pas qu'en mourant je te l*ai*sse tranqu*I*lle.
Rome, ce c*iel*, ce jour que t*u* reç*U*s de mo*i*,
Partout, à tout moment, m'offriront devant t*oi*,
T*es* remords te s*ui*vront comme autant de f*u*r*IES* ;
T*u* croiras les calm*er* par d'autres barbar*IES* ;
Ta fureur s'irritant s*oi*-même dans son cours,
D'un sang toujours nouveau marquera tous tes jours.
M*ais* j'espère qu'enf*in* le C*i*el, las de t*es* cr*I*mes,
Ajoutera ta perte à tant d'autres v*i*ct*I*mes :
Qu'apr*ès* t'*ê*tre couvert de leur sang et d*u* m*ien*,
Tu te verras forc*é* de répandre le t*ien* ;
Et ton nom par*oî*tra dans la race fut*U*re ;
Aux pl*us* cruels t*y*rans *une* cruelle *in*j*U*re

(Racine, *Britannicus*).

[Elle entre]. — D'où viens-t*U* ? qu'as-tu f*ait* cette nu*IT* ?
Réponds, que me veux-t*U* ? qui t'amène à cette heure ?
Ce beau corps, jusqu'au jour, où s'est-*I*l étend*U* ?
Tand*is* qu'à ce balcon, seul, je veille et je pleure,
En quel l*ieu*, dans quel l*It*, à qu*I* souriais-t*U* ?

Perf*I*de! audac*ieu*se! est-*I*l encor poss*I*ble
Que tu v*i*ennes offr*I*r ta bouche à mes baise*rs*?
Que demandes-t*u* donc? par quelle soif horr*I*ble
Oses-t*U* m'att*irer* dans tes bras *épuisés*?
(Musset, *Nuit d'octobre*).

Vous ne démentez po*in*t une race funeste.
Ou*i* vous *ê*tes le sang d'Atr*ée* et de Th*y*este.
Bourreau de votre f*I*lle, il ne vous reste enf*in*
Que d'en f*ai*re à sa mère un horr*I*ble fest*in*.
Barbare! c'est donc là cet heure*ux* sacrif*I*ce
Que vos s*oins* prépar*oient* avec tant d'artif*I*ce.
Qu*oi*? l'horreur de souscr*I*re à cet ordre inhum*ain*
N'a pas, en le traçant, arrêt*é* votre m*ain*?
Pourqu*oi* f*ein*dre à nos *yeux* une fausse trist*e*sse?
Pensez-vous par des pleurs prouv*er* votre tendresse?
Où sont-*I*ls ces combats que vous av*ez* rend*US*?
Quels flots de sang pour *e*lle avez-vous répand*US*?
Quel débr*IS* parle ic*I* de votre résistance?
[Quel champ couvert de morts me condamne au silence?]
Voilà par quels tém*oins* il fall*oit* me prouv*er*,
Cr*u*el, que votre amour a voul*U* la sauv*er*.
Un oracle fatal ordonne qu'elle exp*I*re;
Un oracle, dit-*I*l, tout ce qu'il semble d*I*re?
Le c*ie*l, le juste c*ie*l, par le meurtre honor*é*,
Du sang de l'innocence est-il donc alt*éré*?
Si du cr*I*me d'Hélène on pun*IT* sa fam*I*lle,
Faites chercher à Sparte Hermione sa f*I*lle :
Laissez à Ménélas rachet*er* d'un tel pr*IX*
Sa coupable moit*ié* dont il est trop épr*IS*.
Mais vous, quelles fureurs vous rendent sa vict*I*me?
Pourqu*oi* vous impos*er* la p*ei*ne de son cr*I*me?
(Racine, *Iphigénie*).

Il faut rappeler ici, comme partout, que les phonèmes considérés ne deviennent expressifs que si l'idée qu'ils recouvrent s'y prête. Voici un passage du *Misanthrope* qui serait excellent comme *sons* pour peindre le paroxysme de la

colère ; mais il n'a pas ce sens et reste presque inexpressif. Ce sont des paroles de Philinte (V, I) :

Non, je tombe d'accord de tout ce qu'il vous plaît.
Tout marche par cabale et par pur intérêt ;
Ce n'est plus que la ruse aujourd'hui qui l'emporte,
Et les hommes devroient être faits d'autre sorte ;
Mais est-ce une raison que leur peu d'équité
Pour vouloir se tirer de leur société?
Tous ces défauts humains nous donnent dans la vie
Des moyens d'exercer notre philosophie.
C'est le plus bel emploi que trouve la vertu ;
Et, si de probité tout étoit revêtu,
Si tous les cœurs étoient francs, justes et dociles,
La plupart des vertus nous seroient inutiles,
Puisqu'on en met l'usage à pouvoir, sans ennui,
Supporter dans nos droits l'injustice d'autrui.

5° Nous venons de voir, dans les exemples de *colère* précédemment cités, les voyelles aiguës secondées par les autres voyelles claires contribuer à peindre non pas les éclats de la colère, mais ce qu'elle peut présenter d'aigre, de mordant, de mépris, d'ironie amère, incisive, sarcastique. Il est donc bien évident que si dans un morceau la colère passe au second plan alors que le mépris ou l'ironie surgit au premier, les moyens d'expression ne changent pas : voyelles claires, surtout aiguës :

Père d*é*nat*uré* ! malheur*eux* pol*i*t*i*que,
Esclave ambit*ieux* d'une peur ch*i*m*é*r*i*que,
[Polyeucte est donc mort !] et par vos cruaut*és*
Vous pen*sez* conserv*er* vos tr*i*stes d*i*gn*ités* !
La faveur que pour l*ui* je vous av*ois* offerte,
Au l*ieu* de le sauv*er*, pr*é*c*i*p*i*te sa perte !
. . . .
Eh b*ien* ! à vos dépens vous verr*ez* que S*é*vère
Ne se vante jam*ais* que de ce qu'il p*eut* f*ai*re ;
Et par votre r*ui*ne il vous fera j*uger*
Que qu*i* peut b*ien* vous perdre *eût* p*u* vous prot*é*g*er*.

Continuez aux *dieux* ce service fidèle;
Par de telles horreurs montrez-leur votre zèle.
(CORNEILLE, *Polyeucte*, V, 6).

Dans ce morceau, l'indignation est dominée par le mépris (relevé par les occlusives labiales, cf. p. 312) surtout dans la première partie; dans la seconde elle tourne à la menace. Dans le morceau suivant de Racine (*Andromaque*, IV, 5), où Hermione s'adresse à Pyrrhus qui vient de lui déclarer qu'il est décidé à épouser Andromaque, l'ironie recouvre la colère d'un bout à l'autre :

Seigneur, dans cet aveu dépouillé d'artifice,
J'aime à voir que du moins vous vous rendiez justice,
Et que voulant bien rompre un nœud si solennel,
Vous vous abandonniez au crime en criminel.
Est-il juste, après tout, qu'un conquérant s'abaisse
Sous la servile loi de garder sa promesse?
Non, non, la perfidie a de quoi vous tenter;
Et vous ne me cherchiez que pour vous en vanter.
Quoi! sans que ni serment ni devoir vous retienne,
Rechercher une Grecque, amant d'une Troyenne;
Me quitter, me reprendre, et retourner encor
De la fille d'Hélène à la veuve d'Hector;
Couronner tour à tour l'esclave et la princesse;
Immoler Troie aux Grecs, au fils d'Hector la Grèce!
Tout cela part d'un cœur toujours maître de soi,
D'un héros qui n'est point esclave de sa foi.
Pour plaire à votre épouse, il vous faudroit peut-être
Prodiguer les doux noms de parjure et de traître.
Vous veniez de mon front observer la pâleur,
Pour aller dans ses bras rire de ma douleur.
Pleurante, après son char vous voulez qu'on me voie;
Mais, seigneur, en un jour, ce seroit trop de joie :
Et sans chercher ailleurs des titres empruntés,
Ne vous suffit-il pas de ceux que vous portez?
Du *vieux* père d'Hector la valeur abattue
Aux *pieds* de sa famille expirante à sa vue,

Tandis que dans son *sein* votre bras enfoncé
Cherche un reste de sang que l'âge av*oit* glacé;
Dans des ruisseaux de sang Tr*oie* ardente plong*ée*;
De votre propre m*ain* Polyxène égorg*ée*
Aux *yeux* de tous les Grecs indign*és* contre vous :
Que peut-on refuser à ces *généreux* coups ?

Dans un autre passage d'*Andromaque* (V, 5) nous trouvons une ironie si amère qu'elle va presque jusqu'à la rage : c'est Oreste qui feint d'applaudir aux dieux et à la destinée, faute d'expressions pour les maudire ; ce sont les plus beaux vers de son rôle :

Grâce aux d*ieux*, mon malheur passe mon espérance !
Ou*i*, je te loue, ô c*ie*l, de ta persévérance !
Appliqu*é* sans relâche au s*oin* de me pun*ir*,
Au comble des douleurs tu m'as f*ait* parven*ir*,
Ta h*ai*ne a pr*is* plais*ir* à form*er* ma misère ;
J'ét*ois* n*é* pour serv*ir* d'exemple à ta colère,
Pour *ê*tre du malheur un modèle accompl*i*.
Hé b*ien* ! je meurs content, et mon sort est rempl*i*.

Autres exemples d'ironie amère :

Je ne vous presse p*oint*, Madame, de nous s*ui*vre ;
En de plus chères m*ains*, ma retr*ai*te vous l*i*vre.
De vos dess*eins* secr*ets* on est trop éclairc*i*,
Et ce n'est pas Calchas que vous cherchez ic*i*
(Racine, *Iphigénie*),

paroles de Clytemnestre à Eriphile.

Je ne murm*u*re p*oint* qu'une amit*ié* comm*u*ne
Se range du part*i* que flatte la fort*u*ne,
Que l'éclat d'un emp*i*re ait p*u* vous éblou*ir*,
Qu'aux dépens de ma sœur vous en voul*iez* jou*ir*
(Id., *Britannicus*, III, 7).

... Je t'admire !
Où sont tes gens ? où sont les fourriers de l'empire ?
Entendrons-nous bientôt tes trompettes sonner ?
Vas-tu, sur ce donjon que tu dois ruiner,
Semer, dans les débris où sifflera la bise,
Du sel comme à Lubeck, du chanvre comme à Pise ?
Mais quoi ! je n'entends rien. Serais-tu seul ici ?
Pas d'armée, ô César ! Je sais que c'est ainsi
Que tu fais d'ordinaire.....

(HUGO, *Burgraves*, II, 6).

6° Si l'on quitte l'ironie amère, méchante, le sarcasme, pour arriver au persifflage ou à la simple moquerie, les voyelles claires restent le moyen d'expression obligatoire, mais parmi elles les voyelles aiguës cessent de dominer, ou même disparaissent complètement :

Vous chantiez, j'en suis fort aise ;
Eh bien ! dansez maintenant

(LA FONTAINE, I, 1).

C'est dommage, Garo, que tu n'es point entré
Au conseil de celui que prêche ton curé

(ID., IX, 4).

Venez remercier un père qui vous aime,
Et qui veut à l'autel vous conduire lui-même

(RACINE, *Iphigénie*).

..... Je vous entends, madame,
Vous voulez que ma fuite assure vos désirs,
Que je laisse un champ libre à vos nouveaux soupirs ;
Sans doute en me voyant, une pudeur secrète
Ne vous laisse goûter qu'une joie inquiète

(ID., *Britannicus*, III, 7).

On d*i*t pl*us*; vous souffre*z* sans en *ê*tre offens*ée*,
Qu'il vous ose, Madame, expl*i*qu*er* sa pens*ée*.
Car je ne cr*oi*r*ai* p*oi*n*t* que sans me cons*u*lt*er*
La s*é*v*è*re J*u*n*ie* ait voul*u* le flatt*er*,
N*i* qu'elle *ait* consent*i* d'*ai*mer *et* d'*ê*tre *ai*m*ée*,
Sans que j'en s*ois* *i*nstr*ui*t que par la renomm*ée*
(Id., *Ibid.*, II, 3).

Il n'y a pas lieu de multiplier les exemples à l'infini ; d'autre part, comme le nombre des nuances d'idées est illimité, il ne faut pas songer à donner une énumération complète de celles qui sont susceptibles d'être exprimées par telle catégorie de phonèmes. Ce serait poursuivre l'impossible et viser un but qu'en somme il n'importe pas à notre dessein d'atteindre. Il suffit en effet que nous ayons déterminé la nature et la valeur propre des phonèmes pour être capables de prévoir à quelles diverses nuances ils pourront s'appliquer comme moyens d'expression.

Voici un passage de Racine où nous trouvons, en moins de quatre vers, trois sentiments pour l'expression desquels nous savons maintenant que les voyelles claires conviennent : l'aigreur, la colère et le mépris :

...malgr*é* ses *i*nj*u*st*i*ces,
C'*est* ma mère, *et* je v*eux* *i*gnor*er* s*es* capr*i*ces.
M*ai*s je ne pr*é*tends pl*u*s *i*gnor*er* n*i* souffr*i*r
Le m*i*n*i*stre *i*nsolent qu*i* les ose nourr*i*r
(*Ibid.*, II, 1).

Les voyelles claires se prononcent en serrant par un effort musculaire plus ou moins considérable différents organes buccaux contre la partie antérieure du palais, ce qui donne aisément un air *pincé*. C'est pour cela qu'elles contribuent si bien à l'expression de tout ce qui se dit d'un ton *pincé*, en particulier comme nous venons de le voir, à la moquerie, à l'ironie, et d'une manière générale à tout ce qui est mordant, méchant : tel ce passage de *Britannicus* (II, 3 ; toute la scène serait à

citer) où Néron, avec une méchanceté que nous pouvons qualifier d'aiguë, ordonne à Junie qu'il tient en son pouvoir de déclarer à son amant Britannicus

> Qu'il doit porter ailleurs ses vœux et son espoir,

et cela sans explications qui puissent faire soupçonner qu'elle agit par contrainte, car Néron entendra et verra tout sans être vu :

> Vous n'aurez point pour moi de langages secrets,
> J'entendrai des regards que vous croirez muets ;
> Et sa perte sera l'infaillible salaire
> D'un geste ou d'un soupir échappé pour lui plaire.

Une inquiétude qui vous serre le cœur, qui vous serre les lèvres et les dents et vous contracte tous les muscles, exigera aussi des voyelles claires, car ce sont elles qui demandent l'effort musculaire le plus considérable et emploient le plus de souffle (la poitrine serrée par l'émotion n'en fournit que par des mouvements saccadés et violents) ; telles les paroles qu'Hermione adresse à Cléone lorsque, cette dernière lui racontant qu'elle vient de laisser Pyrrhus dans le temple où il épouse Andromaque, elle craint qu'il ne l'ait tout à fait oubliée :

> Mais as-tu bien, Cléone, observé son visage ?
> Goûte-t-il des plaisirs tranquilles et parfaits ?
> N'a-t-il point détourné ses yeux vers le palais ?
> Dis-moi, ne t'es-tu point présentée à sa vue ?
> L'ingrat a-t-il rougi lorsqu'il t'a reconnue ?
> Son trouble avouoit-il son infidélité ?
> A-t-il jusqu'à la fin soutenu sa fierté ?
> (*Andromaque*, V, 2).

B. — Voyelles claires.

Nous n'avons considéré jusqu'à présent dans les voyelles palatales, qu'une qualité, l'*acuité*, et nous nous sommes surtout attaché aux deux voyelles les plus aiguës, l'*i* et l'*ü*, les autres voyelles claires n'ayant le plus souvent joué dans nos exemples qu'un rôle secondaire. Si nous considérons maintenant leurs autres qualités, si nous les prenons toutes ensemble, en nous arrêtant tout autant à l'*é*, à l'*è*, à l'*è*ⁿ, à l'*ö* qu'à l'*i* et à l'*ü*, nous trouvons que les voyelles claires ou voyelles *minces*, comme on les appelle dans certaines langues par opposition avec les voyelles *larges* qui sont les graves, s'exprimant avec une ouverture buccale moindre sont plus ténues, plus douces, plus légères. Elles sont donc particulièrement propres à exprimer la ténuité, la légèreté, la douceur et les idées qui se rattachent à celles-là. Elles apparaissent dans la plupart des épithètes par lesquelles nous venons de les caractériser et dans quelques autres analogues : *claires*, *légères*, *fines*, *ténues*, *menues*. Elles sont très nettes dans quelques mots essentiellement expressifs comme *tinter*, *murmurer*.

Elles sont donc aptes à exprimer un bruit ténu, clair, un murmure doux et léger :

........L*es* n*ids*
M*urmuraient* l'*hy*mne obscur de c*eux* qu*i* sont b*é*n*is*
(Hugo, *Petit-Paul*).

Le m*urmu*re l*é*g*er* des ab*ei*lles f*i*d*é*les
(Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*).

[Et la source sans nom qui goutte à goutte tombe]
D'un son pl*ai*nt*i*f empl*it* la sol*it*a*i*re combe :
C'*est* la N*ym*phe qu*i* pleure un *é*ternel oubl*i*
(Heredia, *La source*).

Il est doux d'écouter les soupirs, les bruits frais
(Id., *Pan*).

Et l'ombre où rit le timbre argentin des fontaines
(Id., *La chasse*).

Les cloches dans les airs, de leurs voix argentines,
Appeloient à grand bruit les chantres à matines
(Boileau, *Lutrin*),

exemple signalé par Sainte-Beuve, *Lundis*, VI, 508.

.....et l'homme,
Chaque soir de marché, fait tinter dans sa main
Les deniers d'argent clair qu'il rapporte de Rome
(Heredia, *Hortorum deus*, IV).

.....mobiles roseaux
Où murmure Zéphyre au murmure des eaux
(Chénier, *Mnazile et Chloé*).

Viens ! — une flûte invisible
Soupire dans les vergers
(Hugo, *Contemplations*) ;

remarquer en outre les spirantes *v*, *f*, *s*, cf. p. 315 à 319.

Les fontaines chantaient. Que disaient les fontaines ?
Les chênes murmuraient. Que murmuraient les chênes ?
(Id., *Ibid.*).

Et l'accent de sa voix divine était plus doux
Que l'incantation vague et sombre des sphères.
« — O toi ! je viens. Je pleure. Ici, dans les misères,
Dans le deuil, dans l'enfer où l'astre se perdit,
Je viens te demander une grâce, ô maudit !
Ici, je ne suis plus qu'une larme qui brille.
Ce qui survit de toi, c'est moi. Je suis ta fille.

Sens-tu que je suis là ? Me reconnais-tu, dis ?
M'entends-tu ? C'est du fond des divins paradis,
C'est de la profondeur lumineuse et sacrée,
C'est de ce grand ciel clair où vit celui qui crée,
Que je viens, éperdue, à toi, l'ange enfoui !
J'ai crié vers Dieu ; Dieu formidable a dit : Oui
(Id., *Fin de Satan*).

Il va de soi que les phénomènes que nous venons d'observer dans des vers français ne sont pas spéciaux à notre langue, mais qu'ils apparaissent d'une manière générale dans toutes les poésies. Nous n'avons pas ici à insister sur ce point, mais nous croyons bon d'indiquer le fait, afin d'écarter les doutes du lecteur. Parmi les exemples que nous venons de citer, il n'y en a pas qui soient plus caractéristiques que le suivant, emprunté à la jolie pièce de Gœthe intitulée *Erlkönig*. L'enfant malade croit entendre le roi des aunes cherchant à l'attirer par des paroles mielleuses qui parviennent à lui comme un doux murmure :

Du liebes kind, komm, *geh* mit mir !
Gar schöne spiele spiel' ich mit dir.

Ces voyelles claires rendent le ton captivant, doucereux et charmant. En réalité c'est le bruissement du vent dans les feuilles :

In dürren blättern säuselt der wind.

Nous ne nous attarderons pas non plus à donner après chaque question un recueil d'exemples mauvais, de vers où l'effet est manqué ; ce serait sans intérêt. Mais nous en citerons quelques-uns chaque fois que nous jugerons qu'ils peuvent contribuer à faire mieux comprendre ce que nous exposons :

Ce n'était qu'un murmure ; on eût dit les coups d'aile
D'un zéphyr éloigné glissant sur les roseaux
Et craignant en passant d'éveiller les oiseaux
(Musset, *Lucie*).

La première moitié est excellente, mais la seconde est bourrée de syllabes lourdes qui empêchent le lecteur d'adoucir autant qu'il le faudrait sa voix en récitant ces vers.

Dans ces exemples nous ne sommes pas sorti en somme de l'ancien domaine de l'harmonie imitative puisqu'il y a dans chacun d'eux imitation de sons et de bruits physiques. Si nous passons à un autre ordre de phénomènes, parmi les objets qui ne rendent pas de son, ceux dont l'idée pourra être suggérée par l'emploi des voyelles claires sont ceux qui, s'ils rendaient un son, feraient entendre, semble-t-il, un petit bruit clair, ténu, doux et léger. C'est-à-dire que d'une manière générale les voyelles claires peuvent peindre à l'oreille tout objet ténu, petit, léger, mignon :

> *Ici* gît, *E*tranger, la verte sauterelle
> Que durant *deux* saisons nourrit la jeune Hellé
> *Et* dont l'aile vibrant sous le *pied* dentelé
> Bruissait dans le pin, le cytise ou l'airelle.
> *E*lle s'*est* tue, hélas ! la lyre naturelle,
> La muse des *guérets*, des sillons *et* du blé ;
> De peur que son léger sommeil ne soit troublé,
> Ah ! passe vite, ami, ne pèse point sur elle
>
> (Heredia, *Épigramme funéraire*);

toutes les rimes sont en *è* ou en *é*.

> Quand la demoiselle dorée
> S'envole au départ des *hivers*,
> Souvent sa robe diaprée,
> Souvent son aile *est* déchirée
> Aux mille dards des buissons verts.
> *Ainsi*, jeunesse vive *et* frêle,
> Qui, t'égarant de tous côtés,
> Voles où ton *instinct* t'appelle,
> Souvent tu déchires ton aile
> Aux épines des voluptés
>
> (Hugo, *La demoiselle*) ;

même observation.

Je suis l'enfant de l'air, un sylphe, moins qu'un rêve,
Fils du printemps qui naît, du matin qui se lève,
L'hôte du clair foyer durant les nuits d'hiver,
L'esprit que la lumière à la rosée enlève,
Diaphane habitant de l'invisible éther

(Id., *Le sylphe*).

Il était très bien pris, on eût dit que sa mère
L'avait fait tout petit pour le faire avec soin

(Musset, *Namouna*),

description d'un personnage très petit.

Je me la rappelais quand elle était petite,
Quand elle m'apportait des lys et des jasmins,
Ou quand elle prenait ma plume dans ses mains

(Hugo, *Contemplations*).

J'aime vos pieds petits à tenir dans la main,
Qui font un bruit mignard et gai sur le chemin

(Verlaine, *Les uns et les autres*).

Son pied rasait l'herbe fleurie

(Musset, *Nuit de mai*),

impression de légèreté.

.....C'est la frivolité
Mère du vain caprice et du léger prestige ;
La fantaisie ailée autour d'elle voltige

(Chénier, *La Frivolité*).

......elle a passé sans bruit,
Belle, candide, ainsi qu'une plume de cygne

(Hugo, *Contemplations*).

Eolides, salut ! O fraîches messagères,
C'est bien vous qui chantiez sur le berceau des Dieux,
Et le clair Ilissos d'un flot mélodieux
A baigné le duvet de vos ailes légères
(LECONTE DE LISLE, *Poèmes antiques*).

Le mal dont j'ai souffert s'est enfui comme un rêve,
Je n'en puis comparer le lointain souvenir
Qu'à ces brouillards légers que l'aurore soulève
Et qu'avec la rosée on voit s'évanouir
(MUSSET, *Nuit d'octobre*).

L'inquiète gazelle, attentive à tout bruit,
Venait, disparaissait comme le trait qui fuit
(LECONTE DE LISLE, *Bhagavat*).

Exemple mauvais :

Un enfant sans couleur, sans regard et sans voix
(HUGO, *Feuilles d'automne*).

Ce vers bourré d'éclatantes, pour peindre un être frêle et débile, fait contresens. La note juste est dans le vers qui suit celui-là :

Si débile qu'il fut, ainsi qu'une chimère,

où il n'y a que des palatales.

A l'idée de légèreté se rattache immédiatement, comme étant de même nature, l'idée de *rapidité*. Les voyelles claires sont donc propres à peindre un mouvement léger, rapide, un élan (physique ou moral) :

.....Oh ! si j'avais des ailes
Vers ce beau ciel si pur je voudrais les ouvrir !
(MUSSET, *Rolla*).

Lorsque le jeune aiglon, voyant part*i*r sa mère,
En la suivant des yeux s'avance au bord du nid,
Qui donc lui dit alors qu'il peut qu*itt*er la terre
Et saut*er* dans le c*i*el déployé devant l*ui* ?

(Id., *Ibid.*).

Mon *ai*le me soulève au souffle du pr*in*temps,
Le vent va m'emport*er* ; je v*ais* qu*itt*er la terre

(Id., *Nuit de mai*).

C'*était* bien vite f*ait* de leur v*ider* les m*ains*

(Id., *Une bonne fortune*).

Je l*es* t*irai* b*ien* v*i*te *et* je l*es* l*ui* donn*ai*

(Id., *Ibid.*).

De même, dans ma bourse, il ne faut qu'un écu
Qui tourne les talons, *et* le reste *est* perd*u*

(Id., *Ibid.*).

Et nous verrons soudain ces tigres ottomans
F*ui*r avec d*es* p*ieds* de gazelles !

(Hugo, *Orientales*).

Celui qui subjugua l'Europe................
Il est là qui vous parle. *Il surgit* devant vous !

(Id., *Burgraves*) ;

le mouvement est purement métaphorique.

...et voit d'un œil élargi par la crainte
Surgir au bord des bois le grand fauve en arrêt

(Heredia, *Némée*).

.....sur le seuil redoutable,
Un homme, que poussaient d'horribles bras tremblants,
Appar*Ut* ; il était vêtu de linceuls blancs

(Hugo, *Les lions*)

Voir les Cyclades d'or de l'azur *émerger*
(Heredia, *Pour le vaisseau de Virgile*).
Le burg. . . . .
Se dresse *inaccessible* au *milieu* des *nuées*
(Hugo, *Burgraves*) ;

tous ces mouvements sont imaginaires.

La terre est aussi vieille. . . . .
Que lorsque Jean par*u*t sur le sable des mers,
Et que la moribonde. . . . .
Sent*i*t bond*i*r en *elle* un nouvel univers
(Musset, *Rolla*).

O notre maître à tous ! si ta tombe est fermée,
Laisse-moi, dans ta cendre un instant ranimée,
Trouver *une étincelle*, *et* je *vais* t'*imiter* !
(Id., *Une soirée perdue*),

élan d'enthousiasme.

Voici quelques exemples défectueux :

A l'appel du héros s'enlevant d'un seul bond
(Heredia, *Persée et Andromède*).

Mais, d'un seul bond, le Dieu du noir taillis s'élance
(Id., *Pan*).

Elles s'élancent. Tel, lorsqu'un corbeau sinistre
(Id., *Le bain des nymphes*).

Le moment où je parle est déjà loin de moi
(Boileau, *Epître III*) ;

ce vers peindrait parfaitement, avec ses trois mesures égales et ses voyelles éclatantes, un roulement de tambour ; c'est parce qu'il avait confondu l'idée avec l'expression de l'idée, que le grand Arnauld avait cru éprouver à sa lecture une impression de rapidité.

Grâce à leur légèreté et à leur douceur les voyelles claires sont toutes désignées pour exprimer des idées légères, gaies, riantes, douces, gracieuses, idylliques. La gaîté, la douceur, la grâces ont des idées que l'on associe continuellement à celle de la légèreté :

L*e*s n*I*ds chant*AI*ent, les eaux murmur*AI*ent dans les h*E*rbes,
On voy*AI*t tout br*i*ll*ER*, tout *ai*m*ER*, tout fleur*I*r
(Hugo, *L'aigle du casque*).

Ce soir, tout va fleur*i*r ; l'immortelle nat*u*re
Se rempl*it* de parfums, d'amour, et de murm*u*re
(Musset, *Nuit de mai*).

Le br*u*me bl*eue errait* aux pentes d*es* rav*i*nes ;
Et, de leurs becs pourpr*és* lissant leurs *ai*les f*i*nes,
L*es* blonds *sénégalis*, dans l*es* *gérofliers*
D'*u*ne eau p*u*re tremp*és*, s'*éveillaient* par m*i*ll*iers*.
La m*er* *était* ser*ei*ne, *et* s*u*r la houle cl*ai*re
L'aube v*i*ve dard*ait* sa flèche de l*u*m*iè*re
(Leconte de Lisle, *L'aurore*).

Un arome *léger* d'*h*erbe et de fleurs mont*ait* ;
Un *murmure infini* dans l'*air subtil* flott*ait*
(Id., *Ibid.*).

L'*é*ther pl*u*s p*U*r l*uis*A*It* dans l*es* c*iEUx* plus subl*I*mes
Hugo, *Le sacre de la femme*).

Les gazons sont tout pl*ei*ns de voix harmon*ieu*ses
L'aube f*ai*t un tap*i*s de perles aux sent*iers*,
Et l'abe*i*lle qu*i*ttant l*es* proch*ai*nes *yeu*ses
S*u*spend son *ai*le d'or aux pâles *é*glant*iers*
(Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*),

peinture gracieuse.

Jers*ey* r*it*, terre l*i*bre, au s*ei*n d*es* sombres mers ;
L*es* gen*êts* sont en fleur, l'agneau p*aît* l*es* pr*és* verts ;

L'*écu*me jette aux rocs *ses* blanches moussel*in*es ;
Par moments appar*aît*, au somm*et* *des* coll*in*es,
L*i*vrant *ses* cr*in*s *é*pars au vent âpre *et* joy*eux*,
Un cheval eff*aré* qu*i* henn*it* dans l*es* *cieux*
(Hugo, *Châtiments*).

M*ais* Valdès, te conn*aît*, b*ien*heur*euse* S*é*v*i*lle,
De l'*E*spagne moresque ô la pl*us* belle f*i*lle !
Toi dont le pet*it* p*ied* trempe au Guadalqu*ivir*,
Et qui reç*us* du c*ie*l tout ce qu*i* peut rav*ir*
(Th. Gautier).

Dans *Rolla*, Musset nous montre la cavale qui vient de périr de soif au désert parce qu'elle n'a pas su qu'elle n'aurait eu qu'à suivre les caravanes,

Pour trouver à Bagdad de fr*AI*ches *écurIE*s,
Des rateli*E*rs dor*E*s, de*s* luz*E*rnes fleur*IE*s,
Et des pu*I*ts dont le ci*E*l n'a jam*AI*s *vu* le fond.

Un certain loup, dans la saison
Que les t*i*èdes zéph*i*rs ont l'*he*rbe rajeun*ie*
(La Fontaine, V, 8).

Que f*ai*re au mois d'avr*il* à m*oins* de s'ador*er* ?
(Hugo, *Catulle*).

C'est là que sat*isfait* de son dest*in* borné,
Gall*us* f*init* de v*i*vre où jad*is* *il* *est* né
(Heredia, *Villula*).

Des lap*ins* qu*i* sur la br*uyè*re,
L'œil *éveillé*, l'ore*i*lle au gu*et*,
S'*égayoient*, *et* de th*ym* parf*umoient* leur banqu*et*
(La Fontaine, X, 15).

*U*ne chose peut-être
Qu*i* va vous *é*tonn*er*,
C'*est* qu'à votre fenêtre
Le vent v*ient* fr*issonner*,

Qu'avr*i*l commence à l*ui*re,
Que la mer s'aplan*it*,
Et que cela v*eut* d*i*re :
Fauvette, f*ais* ton n*id*
(Hugo, *Sommation irrespectueuse*)

Fr*aî*che *idy*lle ! Un mat*in* Laure s'en *est* all*ée*,
M*ais* son amant av*ait* la voix tendre *et* d*isait*
D*es* mots s*i* langour*eux* qu'elle, tout affol*ée*,
Sent*it* son pauvre cœur saut*er* dans son cors*et*
(Baudelaire, *Le Léthé*) ;

noter en outre les *s* du dernier vers qui peignent un mouvement répété, cf. p. 217 à 225.

J'ai vu passer Am*in*the au fond du chem*in* cr*eux*.
Elle a s*ei*ze ans, et tant d'aurore sur sa tête
Qu'elle semble march*er* au mil*ieu* d'une fête ;
Elle *est* dans la prair*ie*, elle *est* dans les for*êts*
La plus belle, et n'a pas l'*ai*r de le f*ai*re expr*ès* ;
C'est pl*us* qu'une d*ée*sse et c'est pl*us* qu'une f*ée*,
C'*est* la bergère ; c'*est* une f*i*lle coiff*ée*
D'ir*i*s et de glaïeuls avec de grands *yeux* bl*eus*
(Hugo, *Segrais*).

Avec s*i* p*eu* de fr*ais* t*u* ser*ais* s*i* jol*ie*
(Musset, *La coupe et les lèvres*).

*E*lle me sour*iait* avec ses *yeux* d*ivins*,
Et moi je l*ui* b*ais*ais s*es* d*eux* pet*i*tes m*ains*
(Hugo, *Le roi s'amuse*).

Riant, les *yeu*x en l'*ai*r, et la m*ain* dans sa m*ain*,
Elle all*ai*t en comptant les arbres du chem*in*,
Pour cueill*ir* une fleur demeur*ai*t en arr*iè*re,
Puis reven*ai*t à l*ui*, courant dans la pouss*iè*re,
L'arrêt*ait* par l'hab*it* pour l'embrass*er*, pos*ait*
Un œill*et* sur sa t*ê*te, et chant*ait*, et jas*ait*
Sur les passants nombr*eux*, sur la r*i*che vall*ée*
Comme un large tap*i*s à ses p*ie*ds étal*ée*
(Vigny, *Les amants de Montmorency*).

L'ombre des bois d'Aser *est* toute parfumée.
Quel *est* celui qui vient par le frais chemin vert ?
Est-ce le bien-aimé qu'attend la bien-aimée ?
Il est jeune, *il est* doux. *Il* monte du désert
Comme de l'encensoir s'élève une fumée.
Est-ce le bien-aimé qu'attend la bien-aimée ?

(Hugo, *Fin de Satan*).

Le vert colibri, le roi des collines,
Voyant la rosée *et* le soleil clair
Luire dans son nid tressé d'herbes fines,
Comme un frais rayon s'échappe dans l'air

(Leconte de Lisle, *Le colibri*).

Comme *il est* vif, joyeux ! avec quelle prestesse
Il sautille !

(Musset, *Namouna*).

Ou plutôt, *fée* au léger
Voltiger,
Habile, agile courrière
Qui mène le char des vers
Dans les airs
Par deux sillons de lumière !

(Sainte-Beuve, *La rime*).

« Dans cette strophe, les vers ont le vol léger de la fée ; tous les mots sont ailés, *habile, agile courrière* ; et le triomphe aérien auquel aboutit cette strophe nous laisse en présence d'une vision lumineuse au plus haut des espaces » (Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, p. 318).

Riez, chantez, cueillez des grappes dans les treilles
Pour les pendre, ô Lydé, derrière vos oreilles

(Hugo, *Année terrible*).

Ce matin, quand le jour a frappé ta paupière,
Quel séraphin pensif, courbé sur ton chevet,
Secouait des lilas dans sa robe légère,
Et te contait tout bas les amours qu'il rêvait ?

(Musset, *Nuit de mai*).

....Cette nuit j'ai dormi, mais sans fièvre ;
Son nom, si j'ai parlé, seul entrouvrait ma lèvre.
Quel doux sommeil ! vraiment, non, je n'ai pas souffert.
Quand le soleil levant m'a réveillée, Otbert,
Otbert ! il m'a semblé que je me sentais naître,
Les passereaux joyeux chantaient sous ma fenêtre,
Les fleurs s'ouvraient, laissant leurs parfums fuir aux cieux,
Moi, j'avais l'âme en joie, et je cherchais des yeux
Tout ce qui m'envoyait une haleine si pure,
Et tout ce qui chantait dans l'immense nature

(Hugo, *Burgraves*).

Vous partis, j'ai perdu le soleil, la gaîté,
Le bruit joyeux qui fait qu'on rêve, le délire
De voir le tout petit s'aider du doigt pour lire,
Les fronts pleins de candeur qui disent toujours oui,
L'éclat de rire franc, sincère, épanoui,
Qui met subitement des perles sur les lèvres,
Les beaux grands yeux naïfs admirant mon vieux Sèvres

(Id., *Voix intérieures*).

Ève laissait errEr ses yEUx sur la natUre
Et sous les vErts palmiErs à la haute statUre,
Autour d'Ève, au-dessUs de sa tÊte, l'œillEt
Semblait songEr, le bleu lotUs se recueillAIt,
Le frAIs myosotIs se souvenAIt ; les roses
Cherchaient ses piEds avec leurs lÈvres demi-closes.
Un souffle fraternEl sortAIt du lys vermEIl,
Comme sI ce doux Être eût étÉ leur parEIl.
Comme sI de ces fleurs ayant toutes une âme,
La plus bElle s'étAIt épanouIe en femme

(Hugo, *Le sacre de la femme*).

L'air sonore était frais et plein d'odeurs divines.
Les bengalis au bec de pourpre, aux ailes fines,
Et les verts colibris et les perroquets bleus,
Et l'oiseau diamant, flèche au vol merveilleux,
Dans les buissons dorés, sur les figuiers superbes,
Passaient, sifflaient, chantaient. Au sein des grandes herbes

Un murm*u*re joy*eux* s'exhal*ait* des hall*iers*;
Autour du m*i*el des fleurs, les ess*aims* famil*iers*,
Délaissant les vieux troncs aux r*u*ches pacif*i*ques,
S'empress*aient* ; et partout, sous les *cieux* magnif*i*ques,
Avec l'arome v*i*f et pénétrant des bois,
Mont*ait* un chant immense et pais*i*ble à la fois.
Sur son cœur enivr*é* pressant sa bien-aim*ée*,
Réchauffant de bais*ers* sa lèvre parfum*ée*,
Çunacépa sent*ait*, en un r*ê*ve enchant*é*,
Débord*er* le torrent de sa félicit*é* !
Et Çanta l'enchaîn*ait* d'une invinc*i*ble étr*ein*te !
Et r*ien* n'interromp*ait*, durant cette heure s*ain*te
Où le temps n'a plus d'*ai*le, où la v*ie* est un jour,
Le silence div*in* et les pleurs de l'amour

(Leconte de Lisle, *Çunacépa*).

L*es* moissons m*û*r*issaient*, les granges *étaient* ple*i*nes,
Et les r*i*ches c*ités*, orgueil de nos a*ïeux*,
Flor*issaient* dans la p*aix* sous la beaut*é* d*es* c*ieux* ;
Et nous coulions, heur*eux*, nos jours *et* nos ann*ées*,
Et nos âmes vers D*ieu* mont*aient* *i*ll*uminées*

(Id., *La mort du moine*).

Je v*i*s de ma fenêtre ouverte sur le Rêve,
Au cadre fabul*eux* d'un v*ieux* s*i*te écart*é*
Un verg*er* merveill*eux* de ros*ée* et de sève
Surg*ir* en l'aurorale et cand*i*de clart*é*
De l'heure où l'aube n*aît* dans la n*uit* qui s'achève

(H. de Régnier).

A vous, troupe l*é*gère,
Qu*i* d'*ai*le passagère
Par le monde vol*ez*,
Et d'un s*i*fflant m*u*rm*u*re
L'ombrag*eu*se verd*u*re
Doucement *é*branl*ez*,
J'offre *ces* v*i*olettes,
C*es* l*i*s *et* c*es* fleurettes,

Et ces roses ici,
Ces vermeillettes roses,
Tout fraîchement écloses,
Et ces œillets aussi.
De votre douce haleine
Eventez cette plaine,
Eventez ce séjour,
Cependant que j'ahanne
A mon blé que je vanne
A la chaleur du jour
(J. du Bellay, *D'un vanneur de blé aux vents*);

à la fin l'idée change et la note aussi.

Hier j'étais à table avec ma chère belle,
Ses deux pieds sur les miens, assis en face d'elle,
Dans sa petite chambre, ainsi que dans leur nid
Deux ramiers bienheureux que le bon Dieu bénit.
C'était un bruit charmant de verres, de fourchettes,
Comme des becs d'oiseaux picotant les assiettes,
De sonores baisers et de propos joyeux.
L'enfant, pour être à l'aise et régaler mes yeux,
Avait ouvert sa robe, et sous la toile fine
On voyait les trésors de sa blanche poitrine ;
Comme les seins d'Isis aux contours ronds et purs,
Ses beaux seins se dressaient, étincelants et durs,
Et, comme sur des fleurs des abeilles posées,
Sur leurs pointes tremblaient des lumières rosées
(Th. Gautier, *Le premier rayon de mai*).

Nous signalerons dans cet ordre d'idées trois pièces de Leconte de Lisle qui sont tout entières en rimes claires : *Kléarista* dans les *Poèmes antiques*, et les deux *Chansons écossaises* intitulées *Annie* et *La fille aux cheveux de lin*.

Enfin voici quelques exemples défectueux :

Voilà six mille ans que les roses
Conseillent, en se prodiguant,
L'amour aux cœurs les plus moroses.
Avril est un vieil intrigant
(Hugo, *Chansons des rues et des bois*) ;

ces voyelles éclatantes et sombres détonnent dans cette idylle.

> Celui qui, respirant son haleine adorée,
> Sentirait ses cheveux, soulevés par les vents,
> Caresser en passant sa paupière effleurée,
> Ou rouler sur son front leurs anneaux ondoyants
> (LAMARTINE, *Nouvelles Méditations, Ischia*) ;

« ce dernier vers compact et à gros fracas, exprime tout plutôt que la chose qu'il veut exprimer » (E. Faguet, *XIXe siècle*, *Lamartine*).

C. — Voyelles éclatantes.

Les voyelles éclatantes sont *a*, *ô*, *ė*, *ô*^{n}, *ė*^{n}; leur emploi s'impose pour l'expression des bruits éclatants ; ce sont elles qui donnent son expression au mot *éclatant* lui-même, et en outre à *fracas*, *craquer*, *sonore*, *cataracte*, etc. Voici d'abord un vers qui dans ses deux hémistiches réunit les deux moyens d'expression opposés, voyelles éclatantes dans le premier et claires dans le second, pour peindre deux bruits de nature différente :

> La harpe tremble *encor* | *et* la flûte soupire
> (VIGNY, *Le bal*).

Les exemples suivants ne peignent que des bruits éclatants :

> Comme il sonna la charge, il sonne la victoire
> (LA FONTAINE, II, 9).

> Tout à coup, écrasant l'ennemi qui s'effare,
> La victoire aux cent *voix* sonnera sa fanfare
> (HUGO, *A l'arc de triomphe*).

> La meute de Diane *aboya* sur l'Oeta
> (ID., *Le satyre*).

Ouvrait les deux batt*ants* de sa porte sonore
(Id., *Ibid.*).

Une brusque clameur épouvante le Gange
(Heredia, *Bacchanale*).

Le vocalisme de ce vers est très remarquable ; s'il est permis d'analyser l'impression qu'il produit, ce qui est toujours mauvais et inexact parce qu'il n'est pas possible de signaler des nuances aussi délicates sans les exagérer, on peut dire que les deux premières dyades *ü è* | *ü è* font sentir comme des bruits analogues qui se répètent et s'entrechoquent, entrechoquement qui est nettement accusé par les deux *c* de « brus*q*ue » et de « *c*lameur » ; puis la note éclatante devient uniforme avec la dyade suivante *a è* « clameur »; enfin les deux triades du second hémistiche, se terminant toutes deux par une éclatante voilée par la nasalité, et qui est la même voyelle nasale si bien que les deux triades assonent entre elles, peignent comme le retentissement et l'écho de cette clameur.

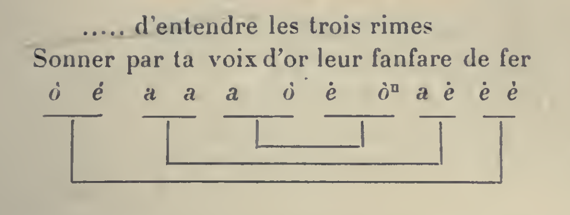
*A*u fr*a*c*a*s des buccins qui sonnaient l*eu*r f*a*nfare
(Id., *Soir de bataïlle*).

L*a* gr*an*de *â*me d'airain qui l*à* h*au*t s*e* lam*en*te
Hugo, *Chants du crépuscule*);

il s'agit d'une cloche; l'impression presque onomatopéique de ce vers est surtout due à la triple répétition de deux couples de syllabes presque semblables : *la-ô*^{n} | *la-ó* | *la-ô*^{n}. Cette répétition est particulièrement sensible dans le second hémistiche à cause du rapprochement des deux mots *là-haut* | *lamente* et de l'accentuation de leur dernière syllabe.

Se débat, et l'airain s*o*nne *au* choc des sab*ots*
(Heredia, *Centaures et Lapithes*).

..... d'entendre les trois rimes
Sonner par ta voix d'or leur fanfare de fer



(Heredia).

Est-ce un lourd vaisseau turc qui vient des eaux de Cos
Battant l'archipel grec de sa rame tartare?
a o^n | a i | è è | è a a | è a a

(Hugo, *Orientales*);

la seconde dyade commence en éclatante comme la première mais finit en palatale pour amener la note claire qui va retentir deux fois dans deux toniques consécutives en *è*; puis les deux triades du second hémistiche sont tout entières en éclatantes et se reproduisent exactement.

Tandis que des taureaux.....
Sur leurs jarrets dressés, choquaient comme deux blocs
Leur front sonore et lourd, retentissant des chocs

(Lamartine, *Jocelyn*).

..... sur le rocher brûlant,
Les lions hérissés dorment *en* gromme*lant*

(Musset, *Rolla*);

toutes les fois que parmi les voyelles éclatantes quelques-unes sont nasales, le bruit éclatant est un peu voilé par la nasalité.

Le lion qui jadis au bord des fl*ots* rô*dant*,
Rugissait *au*ssi h*aut* que l'*Océan* gr*ondant*

(Hugo, *Les lions*).

Il y a différentes idées et différents sentiments dont l'expression suppose des éclats de voix. Telle la réclame d'un bateleur

Gai! tapez sur la caisse et soufflez dans le fifre;
Braillez vos *salvum fac*, messeigneurs; en avant
Des églises, abri profond du Dieu vivant,
On dressera des mâts avec des oriflammes,
Victoire! venez voir les cadavres, mesdames
(Id., *Châtiments*);

les éclats de voix de la colère : Voici un exemple où la colère commençant par le sarcasme avec voyelles claires finit en éclatantes par les éclats de voix de la menace :

Va profaner des dieux la majesté sacrée :
Ces dieux, ces justes dieux n'auront pas oublié
Que les mêmes serments avec moi t'ont lié.
Porte au pied des autels ce *cœur* qui m'abandonne;
Va, cours; mais crains encor d'y trouver Hermione
(Racine, *Andromaque*, IV, 5).

Il y a d'ailleurs presque toujours dans l'expression de la colère mélange avec les voyelles éclatantes de voyelles aiguës qui rappellent les cris et de quelques voyelles sombres dont nous étudierons la valeur au chapitre suivant :

Mais d'un aveu trompeur voir ma flamme applaudie,
C'est une trahison, c'est une perfidie
Qui ne sauroit trouver de trop grands châtiments;
Et je puis tout permettre à mes ressentiments.
Oui, oui, redoutez tout après un tel outrage,
Je ne suis plus à moi, je suis tout à la rage.
Percé du coup mortel dont vous m'assassinez,
Mes sens par la raison ne sont plus gouvernés;
Je cède aux mouvements d'une juste colère,
Et je ne réponds pas de ce que je puis faire
(Molière, *Misanthrope*).

Voulez-vous que je dise? il faut qu'enfin j'éclate,
Que je lève le masque, et décharge ma rate.

De folles on vous traite, et j'ai fort sur le cœur.
. . . .
Le moindre solécisme en parlant vous irrite ;
Mais vous en faites, *vous*, d'étr*an*ges en conduite.
Vos livres éternels ne me cont*en*tent pas,
Et, h*o*rs un gr*o*s Plut*a*rque à mettre mes rab*a*ts,
Vous devriez brûler tout ce m*eu*ble inutile,
Et laisser la sci*en*ce aux doct*eu*rs de la ville ;
M'ôter pour faire bien du grenier de cé*an*s,
Cette l*on*gue lunette à faire p*eu*r aux g*en*s,
Et c*en*t brimbori*on*s dont l'aspect importune ;
Ne point aller chercher ce qu'on fait dans la lune,
Et vous mêler un peu de ce qu'on fait chez v*ou*s,
Où nous voy*on*s aller t*ou*t sens dessus dess*ou*s
(Id., *Femmes savantes*).

..... On rit de m*oi*, vraim*en*t,
Et l'on cr*oi*t qu'on peut t*ou*t me faire impuném*en*t.
S*oi*t. Essayez. Tâtez mon hum*eu*r endur*an*te.
Combien de dards avait le serpent Stryx? Quar*an*te.
Combien de pieds avait l'hydre Phluse? Trois c*en*ts.
J'ai broyé Stryx et Phluse entre mes poings puiss*an*ts.
Osez d*on*c! *Ah*! je s*en*s la colère hagarde
Battre de l'aile *au*t*ou*r de m*on* fr*on*t. Prenez garde!
Laissez-m*oi* dans mon tr*ou* plein d'*om*bre et de parf*um*s.
Que les olympiens ne soient pas import*un*s,
Car il se pourrait bien qu'on vît de quelle sorte
On les ch*a*sse, et comm*en*t, pour leur fermer sa porte,
Un ténébreux s'y pr*en*d avec les radieux,
Si vous venez ici m'ennuyer, tas de dieux
(Hugo, *Le géant aux dieux*).

O ciel! qui vit jamais une pareille rage?
Crois-tu d*on*c que je sois insensible à l'outrage;
Que je s*ou*ffre en mon s*an*g ce mortel déshonn*eu*r?
Aime, aime cette mort qui fait notre bonh*eu*r,
Et préfère du moins au souvenir d'un homme
Ce que doit ta naiss*an*ce aux intérêts de Rome
(Corneille, *Horace*).

Nous avons vu tout à l'heure la *réclame* exprimée par les voyelles éclatantes; l'*orgueil* n'est souvent en somme qu'une sorte de réclame personnelle; d'où même procédé :

V*oi*x de l'orgueil : *un* cri puiss*an*t comme d'*un* cor,
Des ét*oi*les de s*an*g sur des cuirasses d'or
(Verlaine, *Sagesse*).

Nous sommes les neveux du gr*an*d Napolé*on* !
(Hugo, *Châtiments*).

Est-il quelque ennemi qu'*à* prés*ent* je ne d*om*pte ?
Paraissez, N*a*varrois, M*au*res et Castill*an*s,
Et t*ou*t ce que l'Esp*a*gne a nourri de vaill*an*ts !
(Corneille, *Le Cid*).

M*oi*, je suis Béhémot, l'éléph*an*t, le colosse.
M*on* dos prodigieux, dans la plaine fait bosse
Comme le dos d'*un* m*on*t.
Je suis une m*on*tagne animée et qui marche;
Au déluge, je fis presque chavirer l'arche,
Et quand j'y mis le pied, l'*eau* m*on*ta jusqu'*au* p*on*t.

Je porte en me jou*an*t, des t*ou*rs sur mon ép*au*le,
Les murs t*om*bent broyés sous mon fl*an*c qui les fr*ô*le
Comme sous un bélier.
Quel est le bataill*on* que d'*un* choc je ne r*om*pe ?
J'enlève cavaliers et chev*au*x dans ma tr*om*pe,
Et je les jette en l'air sans plus m'en soucier !
(Th. Gautier, *Qui sera roi*).

L'orgueil est la note dominante de ce morceau ; les voyelles sombres y ajoutent par endroits l'idée de lourdeur inséparable de celle de ce colosse; enfin c'est la légèreté qui est peinte dans le dernier vers par les voyelles claires.

Quand le ton de l'orgueil devient triomphant, il s'entremêle aux voyelles éclatantes un certain nombre de voyelles claires destinées à peindre l'allégresse :

Vous me reconnaissez, burgraves. — C'est le maître.
Celui qui subjugua l'Europe, et fit renaître
L'Allemagne d'Othon, reine au regard serein ;
Celui que choisissaient pour juge souverain,
Comme bon empereur, comme bon gentilhomme,
Trois rois dans Mersebourg et deux papes dans Rome,
Et qui donna, touchant leurs fronts du sceptre d'or,
La couronne à Suénon, la tiare à Victor;
Celui qui des Hermann renversa le vieux trône:
Qui vainquit tour à tour, en Thrace et dans Icône,
L'empereur Isaac et le calife Arslan;
Celui qui, comprimant Gênes, Pise, Milan,
Étouffant guerres, cris, fureurs, trahisons viles,
Prit dans sa large main l'Italie aux cent villes;
Il est là qui vous parle. Il surgit devant vous!
(Hugo, *Burgraves*, II, 6).

Ma sœur, voici le bras qui venge nos deux frères,
Le bras qui rompt le cours de nos destins contraires,
Qui nous rend maîtres d'Albe; enfin voici le bras
Qui seul fait aujourd'hui le sort de deux états;
Vois ces marques d'honneur, ces témoins de ma gloire,
Et rends ce que tu dois à l'heur de ma victoire
(Corneille, *Horace*, IV, 5).

Nous avons vu les voyelles claires exprimer un léger bruit, un doux murmure et au contraire les voyelles graves peindre un bruit éclatant; nous avons vu d'autre part les voyelles claires peindre des objets petits, mignons, délicats ou des scènes gracieuses; il est tout naturel que les voyelles graves et particulièrement les éclatantes s'appliquent aux idées contraires, qu'elles conviennent à la description d'un objet ou d'un personnage ou d'une scène grande, majestueuse, suscitant l'admiration :

Voyant ma petit*E*sse et *voyant* vos mir*A*cles
(Hugo, *Contemplations*, *A Villequier*),

opposition de la voyelle claire de « petitesse » avec la voyelle éclatante de « miracles », et devant l'un et l'autre de ces deux mots répétition des mêmes sons pour peindre deux actions semblables. Voici de simples désignations de personnages grandioses ou puissants, ou de leurs actions :

> Frédéric de Souabe, emper*eu*r d'Allemagne
> (Id., *Burgraves*, II, 6).

> Gé*ant* ! pour piédestal *a*vo*i*r eu l'*A*llem*a*gne...
> *A*vo*i*r été plus gr*and* qu'*A*nnib*a*l, qu'*A*ttil*a*
> (Id., *Hernani*).

> Ainsi Charles de Fr*an*ce appelé Charlem*a*gne.
> Ex*a*rque de Ravenne, emper*eu*r d'Allem*a*gne,
> Parlait dans la mont*a*gne avec sa gr*an*de vo*i*x
> (Id., *Aymerillot*).

> Plus tard une autre f*oi*s, je vis passer cet homme,
> Plus gr*an*d dans son Paris que César dans sa Rome
> (Id., *Feuilles d'automne*).

> Qu*oi*, Franç*ois* de Val*ois*, ce prince au c*œur* de feu,
> Riv*a*l de Charles-Quint, un r*oi* de Fr*an*ce, un dieu,
> — A l'éternité près, — un gagn*eur* de batailles
> Dont le p*a*s ébranlait les b*a*ses des mur*a*illes,
> L'homme de Marign*an*, lui qui, toute une nuit,
> Poussa des bataill*ons* l'*un* sur l'*au*tre à grand bruit...
> (Id., *Le roi s'amuse*).

> Qu'est-ce que le Seigneur va donner à cet homme
> Qui, plus gr*an*d que César, plus gr*an*d même que Rome,
> *A*bsorbe d*an*s s*on* sort le sort du g*en*re humain ?
> (Id., *Napoléon II*).

> M'*en*velopp*an*t alors de la colonne n*oi*re,
> J'ai marché devant t*ou*s, triste et s*eu*l dans ma gl*oi*re,

Et j'ai dit dans mon *cœur* : « Que vouloir à présent?
Pour dormir sur un sein mon front est trop pesant,
Ma main laisse l'effroi sur la main qu'elle touche,
L'orage est dans ma voix, l'éclair est sur ma bouche;
Aussi, loin de m'aimer, voilà qu'ils tremblent tous,
Et quand j'ouvre les bras, on tombe à mes genoux

(VIGNY, *Moïse*).

Contempler le bras fort, la poitrine féconde,
Le talon qui douze *ans*, éperonna le monde,
Et, d'un œil filial,
L'orbite du regard qui fascinait la foule,
Ce front prodigieux, ce crâne fait au moule
Du globe impérial!

(HUGO, *A la Colonne*).

Car c'est lui qui, pareil à l'antique Encelade,
Du trône universel essaya l'escalade,
Qui vingt *ans* entassa,
Remuant terre et cieux avec une parole,
Wagram sur Marengo, Champaubert sur Arcole,
Pélion sur Ossa!

(ID., *ibid.*).

D. — Voyelles sombres.

Passons à l'autre catégorie de voyelles graves, les voyelles sombres : *u*, *ó*, *u*ⁿ. Les voyelles claires servant à peindre un bruit clair, les voyelles éclatantes un bruit éclatant, les voyelles sombres peindront bien un bruit sourd, comme dans le mot *sourd* lui-même, et en outre dans *ronron*, *bourdon*, *grondement*, *ronfler*, *rauque*, etc. :

Elle écoute. Un bruit *sourd* frappe les *sourds* échos

(HUGO, *Orientales*).

J'entendais en passant les coups sourds du marteau
Qui clouait dans la nuit le bois de l'échafaud

(LAMARTINE, *Jocelyn*).

Avec des gro*n*dements que prolo*n*ge un lo*n*g râle
(Heredia, *Bacchanale*).

Les voyelles sombres sont le plus souvent, dans ce cas, entremêlées comme ici de voyelles éclatantes ; il suffit que le nombre des sombres soit plus considérable que celui des éclatantes pour que la note reste sombre ; si les éclatantes sont voilées par la nasalité, comme dans l'exemple suivant, le voisinage des sombres leur fait prendre la valeur de sombres :

Où l'enfant peut cueillir la fleur, strophe vivante,
Sa*n*s qu'une grosse voix to*u*t à coup l'épo*u*vante !
(Hugo, *Voix intérieures*).

Et là-bas, sous le pont, adossé contre une arche,
Hannibal écoutait, pensif et triomphant,
Le piétineme*nt* so*u*rd des légio*n*s *en* marche
(Heredia, *La Trebbia*).

Et f*o*nt t*ou*sser la f*ou*dre en leurs ra*u*ques p*ou*mo*n*s
(Hugo, *Année terrible*).

Un ra*u*que gro*n*deme*nt* monte, ro*u*le et gra*n*dit
(Leconte de Lisle, *Clairs de lune*) ;

c'est un bruit sourd qui à la fin devient plus clair.

Légère, elle n'a pas ce bruit tonn*ant* et so*u*rd
Qu'*en* se précipit*ant* ro*u*le *un* torre*nt* plus lo*u*rd
(Lamartine, *Jocelyn*) ;

il s'agit d'une cascade.

Comme j'aime le bruit de la f*ou*dre et des v*ents*
Se mêl*ant* d*ans* l'*o*rage *à* la v*oix* des torr*ents* !
(Id., *L'homme*).

Comme un vent orageux, des bruits ra*u*ques et so*u*rds
R*ou*lent soudaineme*nt* de f*au*b*ou*rgs en f*au*b*ou*rgs
(Barbier, *L'émeute*).

Quels s*on*t ces bruits s*our*ds ?
Ecoutez vers l'*on*de
Cette voix prof*on*de
Qui pleure touj*ours*
Et qui touj*ours* gr*on*de
(Hugo, *Voix intérieures*).

Et, sans même les voir, mêlé les deux dragons
Au v*A*ste écrasem*EN*t des verr*OU*s et des g*ON*ds
(Id., *Les lions*).

La note sombre annoncée dans l'exemple suivant n'y apparaît pas :

Dans l'ombre des arceaux voici qu'il entendit
Brusquement une voix très rauque qui lui dit:
— Vénérable Seigneur, soyez-moi pitoyable ! —
(Leconte de Lisle, *Le corbeau*) ;

ces paroles n'ont rien de rauque ; elles sont éclatantes.

Nous avons vu la colère changer de caractère suivant que, dans son expression, c'étaient les voyelles aiguës ou les voyelles éclatantes qui dominaient. Si parmi les voyelles éclatantes il y a un nombre sensible de voyelles sombres, l'effet est encore une fois modifié. Ce n'est plus l'imprécation ou l'ironie amère, ce ne sont plus les éclats de voix d'une colère toute en dehors, c'est une colère sourde, ce sont les sombres grondements d'un violent courroux.

Quelquefois un mot suffit pour donner cette note :

Adieu, tu peux partir. Je demeure en Epire :
Je renonce à la Grèce, à Sparte, à son empire,
A toute ma famille ; et c'est assez pour moi,
Traître, qu'elle ait produit un m*on*stre tel que toi
(Racine, *Andromaque*, V, 3).

Voici comme Charlemagne, furieux de la résistance des chefs de son armée, leur parlait dans la montagne

Avec un âpre accent plein de sourdes huées :

Je ne sais point comment on porte des affr*on*ts !
Je les jette à mes pieds, je n'en veux pas ! Bar*ons* !
Vous qui m'avez suivi jusqu'à cette montagne,
Normands, Lorrains, marqui*s* des marches d'Allemagne,
Poitevins, bourguign*ons*, g*en*s du pays Pis*an*,
Bret*ons*, picards, flam*an*ds, français, allez-vous-*en* !
Guerriez, allez-vous-*en* d'auprès de ma personne,
Des camps où l'on entend mon noir clairon qui sonne ;
Rentrez dans vos logis, allez-vous-*en* chez v*ou*s,
Allez-vous-*en* d'ici, car je vous chasse t*ou*s !
Je ne veux plus de v*ou*s ! Retournez chez vos femmes !
Allez vivre cachés, prudents, contents, infâmes !
(Hugo, *Aymerillot*) ;

nous avons souligné en même temps que les sombres toniques quelques éclatantes nasales auxquelles le voisinage des sombres donne la valeur de sombres.

Dans les imprécations qui suivent, après des cris aigus dans les quatre premiers vers, la colère devient sourde et sombre dans les quatre suivants :

Règne ; de crime en crime enfin te voilà roi.
Je t'ai défait d'un père, et d'un frère, et de moi :
Puisse le ciel tous deux vous prendre pour victimes,
Et laisser choir sur vous les peines de mes crimes !
Puissiez-v*ou*s ne trouver ded*an*s votre uni*on*
Qu'horreur, qne jalousie et que confusi*on* !
Et, p*ou*r v*ou*s s*ou*haiter t*ou*s les malheurs *ensem*ble,
Puisse naître de v*ou*s un fils qui me ress*em*ble !
(Corneille, *Rodogune*).

La légèreté s'exprimant par des voyelles claires, la lourdeur sera bien rendue par des voyelles sombres, comme dans le mot *lourd* lui-même. Voici d'abord quelques exemples où les deux idées opposées sont rendues par l'opposition des voyelles claires et des voyelles sombres :

Combien ce fruit est gros | et sa tige menue
(La Fontaine, IX, 4).

Avant quatre-vingt-neuf.....
Vous marchiez sur le peuple à pas *légers* | — et lourds
(Hugo, *Contemplations*).

Un roitelet | pour vous est *un* pesant fardeau
(La Fontaine, I, 22).

Mes baisers sont légers comme des éphémères
Qui caressent le soir les grands lacs transparents,
Et ceux de ton amant creuseront leurs ornières
Comme des chariots *ou* des socs déchirants :
Ils passeront sur toi comme *un* lourd attelage
De chevaux et de bœufs *aux* sabots sans pitié
(Baudelaire, *Femmes damnées*);

le deuxième vers peint la langueur, cf. p. 282, nous n'avons pas à l'examiner ici; mais le premier avec ses voyelles claires est un modèle de légèreté, et les quatre derniers expriment la lourdeur. Il faut ajouter que le mouvement de l'attelage est rendu par la correspondance de la première voyelle rythmique à la troisième et de la seconde à la quatrième dans le cinquième vers, et de la première à la troisième dans le sixième; enfin dans le troisième, le quatrième et le cinquième les répétitions d'*r* marquent l'effort du creusement.

Dans les exemples suivants la lourdeur seule est exprimée :

...ni le bruit cadencé
D'un lourd vaisseau, rampant sur l'onde avec des rames
(Hugo, *Orientales*).

Ni les *ans*, fardeau sombre, accablement de l'homme
(Id., *Burgraves*, I, 7):

...et qu'on entend, la nuit,
A l'heure où le sommeil veut des moments tranquilles,
Les lourds canons rouler sur le pavé des villes !
(Id., *Chants du Crépuscule*).

La l*ou*rde artillerie et les f*ou*rg*on*s pes*an*ts
Ne creusent plus la r*ou*te en prof*on*des ornières
(Th. Gautier, *Fantaisies*) ;

noter en outre neuf *r* qui expriment l'effort du creusement.

Les voyelles claires convenant particulièrement à l'expression d'une idée gaie ou gracieuse, une idée grave, un récit, une description, un discours graves demandent naturellement des voyelles graves, c'est-à-dire éclatantes et sombres mêlées.

Tout d'abord les sentences générales, les réflexions morales, les préceptes ou les maximes :

L'abs*en*ce est le plus gr*an*d des m*au*x
(La Fontaine, IX, 2).

Que le b*on* soit touj*ou*rs camar*a*de du b*eau*
(Id., VII, 2).

Si tu veux qu'on t'ép*a*rgne, ép*a*rgne aussi les *au*tres
(Id., VI, 15).

La rais*on* du plus fort est touj*ou*rs la meill*eu*re
(Id., I, 10).

Nous ne trouv*on*s que trop de mang*eu*rs ici-bas :
Ceux-ci sont courtis*an*s, ceux-l*à* sont magistrats
(Id., XII, 13).

Pati*en*ce et longu*eu*r de t*em*ps
Font plus que force ni que r*a*ge
(Id., XII, 11).

Sel*on* que vous serez puiss*an*t ou misér*a*ble,
Les jugem*en*ts de c*ou*r vous rendr*on*t bl*an*c ou n*oi*r
(Id., VII, 1).

Ne n*ou*s associ*on*s qu'avecque nos ég*au*x
(Id., V, 2).

Chacu*n* se tro*m*pe ici-b*a*s.
On voit courir après l'*om*bre
T*a*nt de f*ou*s qu'on n'en sait pas,
La plupart du t*em*ps, le n*om*bre

(Id., VI, 17).

Soy*ons* bien buv*ants*, bien mange*ants*,
Nous dev*ons* à la mort de trois l'*un* en dix *ans*

(Id., VI, 19).

L'avare rarem*ent* finit ses j*ou*rs sans pl*eu*rs

(Id., IX, 16).

Mal pr*en*d aux voler*eau*x de faire les vol*eu*rs

(Id., II, 16),

....être b*on* aux méch*ants*,
C'est être s*ot*.....

(Id., X, 2).

Rien ne nous r*end* si gr*ands* qu'une gr*an*de doul*eu*r

(Musset, *Nuit de mai*).

Il faut, bien entendu, mettre à part les préceptes qui sont dits d'un ton badin, comme le contexte l'indique en général; dans ceux-ci les voyelles claires dominent :

Rien ne sert de courir, il faut partir à point

(La Fontaine, VI, 10).

Deux sûretés valent mieux qu'une
Et le trop en cela ne fut jamais perdu

(Id., IV, 15).

.....Dieu prodigue ses biens
A ceux qui font vœu d'être siens

(Id., VII, 3).

Après les sentences générales nous pouvons prendre en bloc les autres catégories d'idées graves ; une division compliquée serait sans profit et risquerait d'égarer l'attention. Voici d'abord un exemple où l'idée riante en voyelles claires (deuxième vers, seconde moitié du quatrième, cinquième) s'oppose à l'idée grave en voyelles graves (premier et troisième vers, première moitié du quatrième) :

Aux champs, la nuit est vénérable
Le jour rit d'un rire enfantin ;
Le soir berce l'orme et l'érable,
Le soir est beau ; mais le matin,
Le matin, c'est la grande fête
(Hugo, *Chansons des rues et des bois*).

Dans les exemples suivants l'idée grave ne s'oppose pas à une idée gaie :

Je le veux, je l'ordonne ; et que la fin du jour
Ne le retrouve pas dans Rome ou dans ma cour
(Racine, *Britannicus*, II, 1);

ton grave et impérieux du commandement,

Et du haut de son trône interroge les rois
(Id., *Esther*);

note grave et majestueuse.

Paris, morne et farouche,
Pousse des hurlements
Et se tord sous la douche
Des noirs événements
(Hugo, *Chansons des rues et des bois*).

Un mal qui répand la terreur,
Mal que le ciel en sa fureur

Inventa pour punir les crimes de la terre,
La peste (puisqu'il faut l'appeler par son nom),
Capable d'enrichir en un jour l'Achéron
(La Fontaine, VII, 1).

Dans l'ombre, morne et lent, le Thermodon charrie
Cadavres, armes, chars que la mort y roula
(Heredia, *Le Thermodon*).

Et pourtant où trouver plus d'épouvante immonde,
Plus d'effroi, plus d'angoisse et plus de désespoir
Que dans ce temps lugubre où le genre humain noir...
(Hugo, *Contemplations*).

Mais il y pend toujours quelque goutte de sang
(Musset, *Nuit de mai*).

C'est pourquoi ce roi sombre...
Rôde éternellement sous l'énorme ciel noir
(Hugo, *Le parricide*).

Je sens fondre sur moi de lourdes épouvantes
Et de noirs bataillons de fantômes épars
Qui veulent me conduire en des routes mouvantes
Qu'un horizon sanglant ferme de toutes parts
(Baudelaire, *Femmes damnées*).

Le brave mort dormait dans sa tombe humble et pure,
Couché dans son serment comme dans son armure ;
Et le temps, qui des morts ronge le vêtement,
Parfois brisait l'armure, et jamais le serment
(Hugo, *Burgraves*, I, 6).

Nous avons cité plus haut, p. 250, quelques vers de l'*Erlkönig* de Gœthe où les voyelles claires donnent au ton un caractère captivant qui doit charmer l'enfant. Voici dans la même pièce la réponse grave du père :

Sei r*u*hig, bl*ei*be r*u*hig, mein kind...
Mein sohn, mein sohn. ich seh'es gen*au*
Es sch*ei*nen die *a*lten W*ei*den so gr*au*.

Si l'idée grave est particulièrement triste [1] ou sombre, les voyelles sombres seront plus nombreuses que les éclatantes, et les unes et les autres seront souvent voilées par la nasalité. Le sombre au moral se peint par les mêmes procédés que le sombre au physique, par ceux que nous trouvons dans les mots *sombre*, *ombre*, all. *dunkel*, *dumpf*, etc. Voici des exemples dans lesquels une idée gaie et une idée sombre sont réunies et opposées :

Toute aile vers son but incessamment retombe :
L'*ai*gle vole au sol*ei*l, | le vaut*ou*r à la t*om*be
(Hugo, *Feuilles d'automne*).

L'*u*ne s'*élè*ve, | et l'*au*tre r*am*pe
(La Fontaine, IX, 7).

Des r*i*res effr*é*n*é*s m*êlé*s | *au* s*om*bre pl*eu*r
(Baudelaire, *Lesbos*).

Dans les exemples suivants il n'y a plus d'idée gaie ; c'est d'abord le sombre physique, puis le sombre moral :

La nuit comme un serpent se r*ou*le *autou*r des dômes
(Musset, *Don Paez*).

.....ils rugissaient vers la grande nature
Qui prend soin de la brute *au* f*ON*d des *an*tres s*OU*rds
(Hugo, *Les lions*).

1. Théophile Gautier écrivait de Verdi : « Il a eu l'idée en musique quand les paroles étaient tristes de faire *trou trou trou* au lieu de *tra tra tra.* » Observation ironique, mais caractéristique.

Mais la nuit aussitôt de ses ailes affreuses
Couvre des Bourguignons les campagnes vineuses
(Boileau, *Lutrin*).

Nous ne citons cet exemple, médiocre en somme, que parce qu'il a été signalé par Sainte-Beuve, *Lundis*, VI, 508, et que l'on a attribué, à tort, à Boileau le talent des vers expressifs.

Quelle est l'*om*bre qui re*n*d plus so*m*bre *en*cor mo*n* *an*tre ?
(Heredia, *Sphinx*).

Qu*an*d il mo*n*te de l'*om*bre, il to*m*be de la ce*n*dre
(Hugo, *Contemplations*).

A l'horiz*on* sans borne
Le grave Escurial
Lève son dôme so*m*bre
No*i*r de l'ennui royal
(Th. Gautier, *La petite fleur rose*).

Tout élément remplit de citoyens
Le v*a*ste *en*clos qu'*ont* les roy*au*mes so*m*bres
(La Fontaine, VII, 8).

A ce noir horizon qu'*on* nomme le tombeau
(Hugo, *Contemplations*).

Et quand la *tom*be un *jour*, cette embûche profo*n*de
Qui s'*ou*vre *tout* à co*u*p sous les choses du mo*n*de...
(Id., *Chants du Crépuscule*).

Crois-tu do*n*c que je so*i*s comme le v*en*t d'*au*tomne,
Qui se nourrit de pl*eu*rs jusque sur un to*m*be*au*,
Et pour qui la doul*eu*r n'est qu'une goutte d'*eau* ?
(Musset, *Nuit de mai*).

Point d'am*ou*r ! et part*ou*t le spectre de l'am*ou*r !
(Id., *Rolla*).

Et quand je dis en moi-même
« Où sont ceux que ton cœur aime ? »
Je regarde le gazon
(LAMARTINE, *Pensée des morts*).

Et t*oi*, morne t*o*mb*eau*, tu m'*ou*vres ta mâch*oi*re
(MUSSET, *La coupe et les lèvres*).

Il croirait que la mort à de certains mom*ents*,
Rhabill*ant* l'homme, ouvr*ant* les sépulcres dorm*ants*,
*O*rdonne hors du t*emps*, de l'espace et du n*om*bre,
Des c*on*fr*on*tati*ons* de f*an*tômes d*ans* l'*om*bre
(HUGO, *Eviradnus*).

E. — **Voyelles nasales.**

Nous avons rencontré jusqu'ici un peu partout les voyelles nasales mêlées aux voyelles orales, nous avons vu qu'il y en a de claires, d'éclatantes, de sombres et qu'elles jouent le même rôle que les voyelles orales du même ordre qu'elles; seulement leur note est moins nette parce que la nasalité la voile, et c'est ce qui explique que lorsque des nasales éclatantes sont entremêlées à des voyelles sombres (orales ou nasales) elles prennent dans ce voisinage, comme nous l'avons vu, la valeur de sombres.

Mais lorsque les nasales sont plus nombreuses que les orales, le voilement du son par la nasalité devient la qualité dominante, et le timbre passe au second plan; si bien que l'ensemble devient propre, même si le substratum oral est clair, et surtout s'il est sombre, à exprimer la *lenteur*, la *langueur*, la *mollesse*, la *nonchalance* :

Elle p*en*che vers moi s*on* fr*on*t pl*ein* de l*an*gueur
(MUSSET, *Idylle*).

Et du fond des boudoirs les belles *in*dol*en*tes,
Bal*an*çant mollem*ent* leurs tailles n*on*chal*an*tes,
Sous les vieux marronniers commencent à venir
(ID., *A la mi-carême*).

Où la mort avait clos ses lo*n*gs yeux la*n*guissa*n*ts
(HEREDIA, *Le réveil d'un Dieu*).

Ou quelque *an*ge pe*n*sif de ca*n*deur allema*n*de
(MUSSET, *Une bonne fortune*).

Je regardais le ciel, ét*en*du sur *un* ba*n*c
Et so*n*geais da*n*s mo*n* âme, aux héros d'Ossia*n*
(ID., *ibid.*).

Ils prennent *en* so*n*gea*n*t les nobles attitudes
Des gra*n*ds sphi*n*x allo*n*gés au fo*n*d des solitudes,
Qui s*em*blent s'*en*dormir da*n*s *un* rêve sans fi*n*
(BAUDELAIRE, *Les chats*);

noter aussi le balancement de langueur indiqué par les trois syllabes *so*^{n} du dernier vers.

Et si la chaste reine, au milieu du sommeil,
Laisse vers lui to*m*ber une ma*in* noncha*l*a*n*te,
Il y va promener sa la*n*gue caressa*n*te
(CHÉNIER, *Diane*).

. . . . Cepe*n*da*n*t, *en* silence,
[Comme Dalti parlait], sur l'Océ*an* imme*n*se
Lo*n*gte*m*ps elle s*em*bla porter ses yeux erra*n*ts
(MUSSET, *Portia*).

L'ét*en*due est i*mmen*se et les cha*mps* n'*on*t point d'o*m*bre
(LECONTE DE LISLE, *Midi*).

L'horloge d'*un* couv*en*t s'ébra*n*la l*en*tement
(MUSSET, *Don Paez*).

Le chem*in* ét*an*t lo*n*g et part*an*t *en*nuyeux
(LA FONTAINE, IX, 14).

. . . . .

Cha*n*tait bas, comme *on* cha*n*te aux *en*fa*n*ts qu'*on* *en*dort
(HUGO, *Burgraves*, I. 2).

P*en*ch*an*t t*on* fr*on*t qu'arg*en*te une précoce neige
(Heredia, *L'exilée*).

En un calme *en*ch*an*té sous l'*am*ple fr*on*dais*on*
(Id., *Jason et Médée*).

A l'heure où d*an*s les ch*am*ps l'*om*bre des m*on*ts s'all*on*ge
(Hugo, *Aristophane*).

Les *om*bres, à l*on*gs plis desc*en*d*an*t des m*on*tagnes,
Un moment à nos yeux dérobaient les campagnes
(Lamartine, *L'immortalité*).

Et Flaccus s'écriait : — Puisque tout fuit, aim*on*s,
Viv*on*s et regard*on*s t*om*ber l'*om*bre des m*on*ts
(Hugo, *Année terrible*).

D*an*s l'*om*bre tr*an*spar*en*te *in*dolemm*en*t il rôde
(Heredia, *Le récif de corail*).

S'all*on*ger jusqu'au seuil l'*om*bre du gr*an*d platane
(Id., *Le huchier de Nazareth*).

Aux p*en*tes de l'Othrys l'*om*bre est plus l*on*gue. Reste
(Id., *Sur l'Othrys*).

L'horiz*on* tout *en*tier s'*en*veloppe d*an*s l'*om*bre
(Id., *Soleil couchant*).

Et les chênes pensifs agiter *en* cad*en*ce
Leur fr*on*t d'où l'*om*bre au l*oin* t*om*be sur le vall*on*
(Hugo, *Toute la lyre*).

........Et déjà les vall*ons*
Voyoient l'*om*bre *en* croiss*ant* t*om*ber du haut des m*onts*
(La Fontaine, *Philémon et Baucis*).

Que les pontifes. . . . .
Appelés aux a*c*c*en*ts de l'air*ain* le*n*t et so*m*bre,
De leur ch*an*t lame*n*table acco*m*pagnent m*on* *om*bre
(Chénier, *Élégies*).

A pas sourds, comme on voit les tigres dans les jongles
Qui r*am*pent sur le v*en*tre *en* all*on*ge*ant* leurs *on*gles
(Hugo, *Châtiments*).

Et dans mon être, à qui le sang morne préside,
L'*im*puiss*an*ce s'étire *en un* lo*n*g baillem*ent*
(Mallarmé).

A la pâle clarté des l*am*pes l*an*guiss*an*tes,
Sur de prof*on*ds couss*in*s tout imprégnés d'odeur,
Hippolyte rêvait. . . .
(Baudelaire, *Femmes damnées*).

Pourtant je n'ai souci ni de la bise amère,
Ni des l*am*pes d'arg*en*t d*an*s le bl*an*c firmam*ent*
(Sainte-Beuve, poésies de J. Delorme).

On lit en note dans l'édition M. Lévy : « C'est sans doute à dessein que le poète a redoublé les sons en *an*, pour rendre l'effet du scintillement ». Cette observation n'est pas juste; d'abord il n'est pas question de scintillement dans ce vers, et pour le scintillement ce sont des voyelles claires qui conviendraient. La répétition des *an* peut produire l'effet de mouvements successifs et monotones, mais ces voyelles nasales peignent bien plutôt la clarté *molle* et immobile des étoiles.

Avant de quitter l'étude des voyelles une observation est nécessaire : nous sommes dans toutes ces recherches parti de la nature des voyelles pour montrer à quelles catégories d'idées elles pouvaient s'appliquer comme moyen d'expression. Cette méthode présente de grands avantages, et tout d'abord

elle écarte l'erreur qui consisterait à attribuer à un son telle valeur parce qu'il se rencontre plusieurs fois dans un vers qui exprime telle idée; mais elle présente un inconvénient, c'est que les idées dont l'expression demande l'emploi de différentes catégories de phonèmes ne peuvent être étudiées d'un coup; telle la *colère* que nous avons trouvée sous les voyelles aiguës, sous les voyelles éclatantes et sous les voyelles sombres, et que nous rencontrerons encore à propos des consonnes. La méthode inverse, consistant à partir d'une classification des idées pour rechercher quels sons peuvent convenir à l'expression de chacune, aurait des inconvénients plus graves. Nous n'en considérerons qu'un : le dénombrement des diverses nuances d'idées possibles serait forcément incomplet; ce serait une énumération indéfinie et dont la classification rentrerait nécessairement dans le domaine de l'arbitraire; en admettant que l'on arrive à déterminer quels sont les phonèmes qui conviennent à l'expression des diverses nuances d'idées considérées, ce qui paraît à peu près irréalisable, le résultat acquis pour une nuance ne pourrait en rien servir pour une autre; ce serait chaque fois une recherche nouvelle à faire et l'on ne voit pas trop quel principe autre que le hasard pourrait diriger cette étude. Tandis que, connaissant d'avance la nature et la valeur de chaque phonème, on peut prévoir, étant donnée une nuance quelconque d'idée, quels sont ceux qui conviendront à son expression. Ainsi je suppose que l'on ait à exprimer l'idée du *silence*. Il est évident qu'il faudra employer les sons les plus mous, les plus voilés que fournit la langue, c'est-à-dire les voyelles nasales :

Et, plus clair en l'azur noir de la nuit sereine,
Sil*en*cieuse*men*t s'ar*gen*te le croiss*an*t

(Heredia, *Nymphée*).

Disparaît... et les bois ret*om*bent au sil*en*ce

(Id., *Pan*).

S'il s'agit du silence succédant à un bruit éclatant ou sourd, il faudra pour exprimer cette opposition un changement de catégorie de voyelles; des voyelles claires ou aiguës succédant à des voyelles éclatantes ou sombres suffiront par le contraste à faire sentir que le bruit a cessé, et si l'on a une voyelle aiguë terminant la phrase à la rime, elle pourra à cette place être chuchotée, ce qui peindra le silence par harmonie imitative :

> Il détourna la rue à grands pas, et le bruit
> De ses éperons d'or se perdit dans la nuit
>
> (MUSSET, *Don Paez*).

Si l'on veut exprimer un élan d'enthousiasme aboutissant à une admiration qui dure un moment, ou bien une idée gaie, gracieuse, sereine, dans la contemplation de laquelle on se repose quelques instants, il est évident, d'après ce que nous savons, que pour le mouvement d'enthousiasme, pour l'idée sereine, il faudra dans toutes les syllabes toniques une voyelle claire, et pour marquer le repos admiratif une voyelle sombre ou une éclatante nasalisée faisant contraste par sa lourdeur avec les précédentes qui sont légères, et terminant la phrase à la rime :

> Que vous êtes joli ! que vous me semblez b*eau* !
>
> (LA FONTAINE, I, 2).

> Et la Grèce ma mère, où le miel est si d*oux*
>
> (MUSSET).

> De me faire chérir un souvenir si d*oux*
>
> (RACINE, *Mithridate*).

> La lune était sereine et jouait sur les fl*ots*
>
> (HUGO, *Orientales*, X).

> Le ciel en est plus pur, et l'air en est plus d*oux*
>
> (MUSSET, *Songe d'Auguste*).

. . . . Mais, un jour,
Pour laver les pieds nus du maître plein d'am*our*
(Hugo, *Première rencontre du Christ avec le tombeau*).

Et parfois, je me prends, dans la nuit chaude et sombre
A frémir à l'appel lointain des étal*ons*
(Heredia, *La Centauresse*).

Vêtu de probité candide et de lin bl*anc*
(Hugo, *Booz endormi*).

. . . . . portant sous sa paupière
La sereine clarté des paradis prof*onds*
(Id., *Contemplations*).

Elle sent une joie immense en se disant :
Mon fils est Dieu ! mon fils sauve la vie au m*on*de
(Id., *ibid.*).

. . . O mon bon Dieu, ma bonne sainte Vierge,
J'étais perdu ; j'étais le ver sous le pavé ;
Mes oncles me tenaient ; mais vous m'avez sauvé ;
Vous m'avez envoyé ce paladin de Fr*an*ce,
Seigneur. . . . .
(Id.. *Le petit roi de Galice*).

Après un élan de reconnaissance marqué par voyelles claires le petit roi se repose dans la contemplation admirative de ce paladin au moyen de l'éclatante nasalisée du mot *France* ; cet effet est d'ailleurs accentué par le poète au moyen du rejet *Seigneur* au vers suivant.

III

LES CONSONNES

A. — **Momentanées.**

Les explosives frappant l'air d'un coup sec sont propres à saccader le style par leur répétition. Les occlusives sourdes *t*, *c*, *p* étant plus *fortes* que les sonores *d*, *g*, *b* produiront cet effet encore plus nettement. Elles peuvent contribuer à l'expression d'un bruit sec et répété comme dans les mots *tinter*, *tintamarre*, *clapotis*, *cliquetis*, *tic-tac*, *cric crac*, *claquet*, *cliquet*, *crépiter*, *gratter*, etc :

..........et l'homme,
Chaque soir de marché, fait *t*in*t*er *d*ans sa main
Les *d*eniers *d*'argent *c*lair *q*u'il rapporte de Rome
(Heredia, *Hortorum deus*, IV).

Et faisan*t* à *t*es bras qu'au*t*our de lui *t*u je*tt*es,
Sonner *t*es bracelets où *t*in*t*ent des cloche*tt*es
(Leconte de Lisle, *Çunacépa*).

Ils gardaient sans soucis ces troupeaux dont la cloche,
*C*omme un a*pp*el loin*t*ain, *t*in*t*ait *d*e roche en roche
(Lamartine, *Jocelyn*).

On entendait mugir le semoun meurtrier,
Et sur les *c*ailloux blan*c*s les é*c*ailles *c*rier
Sous le ventre des *c*ro*c*odiles
(Hugo, *Le feu du ciel*),

bruit sec et répété.

Les flèches font sur moi le *pét*illement *g*rêle
*Q*ue *p*ar un jour d'hiver font les *g*rains de la *g*rêle
Sur les *t*uiles *d*'un *t*oit
(Th. Gautier, *Qui sera roi ?*).

Et la source sans nom *q*ui *g*ou*tt*e à *g*ou*tt*e *t*ombe
D'un son *p*lain*t*if em*p*lit la soli*t*aire combe
(Heredia, *La source*).

Il détourna la rue à grands *p*as, et le *b*ruit
*D*e ses é*p*erons *d*'or se *p*er*d*it *d*ans la nuit
(Musset, *Don Paez*).

Elle écoute en tremblant, *d*ans l'é*ch*o *d*u *p*ilier,
Résonner l'é*p*eron *d*'un har*d*i cavalier
(Id., *Nuit de mai*).

Vous m'entendiez jadis marcher dans ces vallons,
Lors*q*ue l'é*p*eron *d*'or sonnai*t* à mes *t*alons
(Hugo, *Burgraves*, II, 6).

*T*el *q*u'un éclat de foudre en un ciel sans éclair
*T*ou*t* à coup re*t*en*t*i*t* un hennissement clair
(Heredia, *Andromède au monstre*).

Car parfois sa pensée était sur la frontière,
*P*en*d*ant *q*u'il écou*t*ait les *t*am*b*ours *b*a*tt*re aux champs
(Musset, *Le 13 juillet*) ;

noter que trois fois de suite deux occlusives semblables sont séparées par une liquide *clc*, *tlt*, *brb* ; remarquer en outre les modulations du vocalisme.

En*t*endrons-nous bien*t*ôt *t*es *t*rompe*tt*es sonner ?
(Hugo, *Burgraves*, II, 6).

O Machiavel! *t*es *p*as re*t*en*t*issen*t* encore
Dans les sentiers déserts de San Casciano
(Musset, *Les vœux stériles*).

*P*ar*t*out sonne l'a*pp*el *c*lair *d*es buccina*t*eurs
(Heredia, *La Trebbia*).

Un grand drapeau de deuil..........
Que la *t*em*p*ê*t*e *t*ord *d*ans son noir *t*our*b*illon
(Hugo, *Burgraves*, I, 7) ;

les occlusives, surtout dentales, saccadant le vers, expriment le claquement du drapeau ; les trois *r* vélaires de *tord*, *noir*, *tourbillon* expriment le grondement de la tempête.

Les occlusives peuvent peindre non seulement des bruits secs, mais aussi des mouvements secs, saccadés, comme des coups, ou au contraire des mouvements beaucoup plus doux, mais toujours saccadés, comme dans les mots *palpiter*, *barboter*, *tâtonner*, *tituber*, etc. :

Et se fra*pp*ant le *c*œur avec un *c*ri sauvage
(Musset, *Nuit de mai*).

*D*u sac et *d*u ser*p*en*t* aussi*t*ô*t* il *d*onna
*C*on*t*re les murs, *t*ant *q*u'il *t*ua la bê*t*e
(La Fontaine, X, 2) ;

noter en outre le sifflement du sac qui fend l'air, indiqué par les *s*.

*T*andis *q*ue coups *d*e *p*oing *t*ro*t*toient
(Id., I, 13).

Le passereau, peu circonspec,
S'a*tt*ira *d*e *t*els coups *d*e *b*ec
(Id., X, 12).

.....A coups de serpe, autrefois un berger
M'a *t*aillé *d*ans le *t*ronc *d*'un *d*ur figuier *d*'Égine
(Heredia, *Hortorum deus*, I).

Ne fra*pp*e-*t*-on *p*as à ma *p*or*t*e ?
(Musset, *Nuit de mai*).

Je les ai vus penchés sur la bille d'ivoire,
Ayan*t* à *t*ravers champs couru *t*ou*t*e la nuit
(Id., *Une bonne fortune*) ;

le saccadement des occlusives destiné à peindre cette course haletante est secondé par le vocalisme : assonance des deux toniques *an* dans le premier hémistiche et des deux atones *ou* dans le second.

Il est las ; sur la *t*erre il *t*ombe hale*t*ant
(Hugo, *Légende des siècles*).

Je sens *b*a*tt*re mon *c*œur lors*q*ue le *c*lairon sonne
(Musset, *Songe d'Auguste*).

Que ne l'étouffais-tu, cette flamme brûlante
Que *t*on sein *p*al*p*i*t*ant ne *p*ouvait con*t*enir !
(Id., *A la Malibran*) ;

le saccadement des occlusives peint le palpitement.

Ces mains vides, ces mains qui labouraient la terre,
Il fallait les é*t*endre en ren*t*ran*t* au hameau,
Pour *t*rouver à *t*â*t*ons les murs de la chaumière,
L'aïeule au coin du feu, les enfants au berceau !
(Id., *Une bonne fortune*) ;

les *t* peignent le tâtonnement par les saccades qu'ils produisent.

Ou *q*ue *d*'un *b*ras *t*rem*b*lant je *t*en*d*e encor la *c*or*d*e
(Heredia, *Épigramme votive*).

Au point de vue moral la répétition des occlusives ayant pour effet de saccader les paroles peut contribuer à l'expression de différents sentiments tels que :

1° l'ironie, qui devient alors âpre et sarcastique, car le morcellement dû aux occlusives détache chaque élément d'idée et martelle l'un après l'autre tous les traits qui frappent successivement comme des flèches qu'on décocherait sans interruption :

*D*ors-*t*u con*t*ent, Vol*t*aire, et *t*on hi*d*eux sourire
Vol*t*ige-*t*-il encor sur *t*es os *d*écharnés ?
*T*on siècle é*t*ait, di*t*-on, *t*rop jeune pour *t*e lire ;
Le nô*t*re *d*oit *t*e plaire et *t*es hommes sont nés.
Il est *t*ombé sur nous, ce*t* é*d*ifice immense
Que *d*e *t*es larges mains *t*u sapais nui*t* et jour.
La mort *d*evait *t*'a*tt*en*d*re avec impatience,
Pen*d*ant qua*t*re-vingts ans que *t*u lui fis *t*a cour
(Musset, *Rolla*).

*T*oi-même *t*u *t*e fais *t*on procès : jé me fonde
Sur *t*es propres leçons ; je*tt*e les yeux sur *t*oi.
Mes jours son*t* en *t*es mains, *t*ranche-les ; *t*a jus*t*ice,
C'est *t*on u*t*ili*t*é, *t*on plaisir, *t*on caprice
(La Fontaine, X, 2).

Vénus, par votre orgueil si longtemps méprisée,
Vou*d*roi*t*-elle à la fin jus*t*ifier *Th*ésée ?
Et, vous me*tt*an*t* au rang *d*u res*t*e *d*es mor*t*els,
Vous a-*t*-elle forcé *d*'encenser ses au*t*els ?
(Racine, *Phèdre*) ;

il faut noter dans cet exemple, outre les saccades, un sifflement ironique exprimé par les *f*, les *v* et les *s*.

La voix alors devint âpre, amère, stridente,
Comme le noir sarcasme et l'ironie ardente ;
C'etait le rire amer mordant un demi-dieu :
— Sire ! on *t*'a re*t*iré *d*e *t*on Pan*th*éon bleu !
Sire ! on *t*'a *d*escen*d*u *d*e *t*a hau*t*e colonne !
Regar*d*e. *D*es brigands, *d*ont l'essaim *t*ourbillonne,

D'affreux bohémiens, *d*es vainqueurs *d*e charnier
*T*e *t*iennent *d*ans leurs mains et *t*'ont fait prisonnier.
A *t*on or*t*eil *d*'airain leur pa*tt*e infâme *t*ouche.
Ils *t*'ont pris. *T*u mourus, comme un as*t*re se couche,
Napoléon le Grand, empereur; *t*u renais
Bonapar*t*e, écuyer *d*u cirque Beauharnais.
*T*e voilà *d*ans leurs rangs, on *t*'a, l'on *t*e harnache.
Ils *t*'appellent *t*out haut gran*d* homme, en*t*re eux, ganache
(Hugo, *Châtiments*).

2° le halètement de la colère :

Elle entre. — *D*'où viens-*t*u ? *Q*u'as-*t*u fait ce*tt*e nuit ?
Ré*p*onds, *q*ue me veux-*t*u ? *q*ui *t*'amène à ce*tt*e heure ?
Ce *b*eau *c*orps jus*q*u'au jour où s'es*t*-il é*t*en*d*u ?
*T*an*d*is *q*u'à ce *b*alcon, seul, je veille et je *p*leure,
En *q*uel lieu, *d*ans *q*uel lit, à *q*ui souriais-*t*u ?
*P*erfide ! au*d*acieuse ! es*t*-il encor *p*ossi*b*le
*Q*ue *t*u viennes offrir *t*a *b*ouche à mes *b*aisers ?
*Q*ue *d*eman*d*es-*t*u donc ? *p*ar *q*uelle soif horri*b*le
Oses-*t*u m'a*tt*irer *d*ans *t*es *b*ras é*p*uisés ?
(Musset, *Nuit d'octobre*).

Bajaze*t* es*t* un *t*raî*t*re, et n'a *q*ue *t*rop vécu
(Racine, *Bajazet*).

*T*u *p*leures, malheureuse ? Ah ! *t*u *d*evois *p*leurer
Lors*q*ue, *d*'un vain *d*ésir à *t*a *p*er*t*e poussée,
*T*u conçus *d*e le voir la *p*remière *p*ensée.
*T*u *p*leures ? et l'ingrat, *t*out *p*rê*t* à *t*e *t*rahir,
*P*ré*p*are les *d*iscours *d*ont il veut *t*'éblouir.
*P*our *p*laire à *t*a rivale, il *p*rend soin *d*e sa vie.
Ah ! *t*raî*t*re, *t*u mourras. *Q*uoi ? *t*u *n*'es *p*oint *p*ar*t*ie ?
Va. Mais nous-même, allons, *p*réci*p*i*t*ons nos *p*as.
*Q*u'il me voie, a*tt*en*t*ive au soin *d*e son *t*ré*p*as,
Lui mon*t*rer à la fois, et l'or*d*re *d*e son frère,
Et *d*e sa *t*rahison ce gage *t*rop sincère
(Id., *Ibid.*, IV, 5).

3° ou simplement l'hésitation, l'agitation intérieure, morale :

Que l'augure, appuyé sur son sceptre d'érable,
Interroge le foie et le cœur des moutons
Et *t*en*d*e *d*ans la nuit ses *d*eux mains à *t*â*t*ons
(Hugo, *Le détroit de l'Euripe*).

*D*ans le *d*ou*t*e mor*t*el *d*ont je suis agi*t*é
(Racine, *Phèdre*).

Elle cherchait *d*'un œil *t*roublé par la *t*empê*t*e
*D*e sa naïve*t*é le ciel *d*éjà loin*t*ain
(Baudelaire, *Femmes damnées*).

Bien que les moyens d'expression n'entrent généralement en valeur que si l'idée exprimée s'y prête, lorsque les mêmes phonèmes sont répétés avec trop de fréquence ils s'imposent forcément à l'attention, et dans ce cas, si l'idée ne demande pas ces répétitions, les vers sont choquants, parce qu'il y a discordance entre l'idée exprimée et les moyens employés :

.....Je crois dans tous les cas
*Q*u'ici dans les *c*aveaux ils ont *q*uel*q*ue *c*achette
(Hugo, *Burgraves*, I, 2).

Et, *q*uan*d* on a *q*uel*q*u'un *q*u'on hai*t* ou *q*ui *d*éplaît
(Molière, *Misanthrope*).

*C*omme un arbre au printemps *q*ue le ver pi*q*ue au *c*œur
(Lamartine, *Jocelyn*).

*T*ou*t* art *t*'es*t* é*t*ranger, comba*tt*re est *t*on par*t*age
(Voltaire).

Ingra*t* à *t*es bon*t*és, ingra*t* à *t*on amour
(Id.).

*T*u *te* révol*t*es, *t*u *t*'irri*t*es,
O mon Ame, *de* ce que *t*el
Ne comprend pas *t*ous *t*es méri*t*es
Et met *t*on *t*alent sous l'au*t*el.

*T*u *t*'en aigris ! mais, Ame vaine,
Pourquoi, d'un soin aussi profond,
N'es-*t*u pas promp*t*e à *t*irer peine
De ce que *d*'autres *t*e surfont ;

De ce que *t*out lec*t*eur sincère,
*T*e prenan*t* au mot *de* *d*evoir,
*T*e *t*ien*t* en son es*t*ime chère
Bien plus que *t*u sais ne valoir?

(Sainte-Beuve).

B. — **Continues.**

Les autres consonnes sont les nasales, les liquides et les spirantes (fricatives, sifflantes et chuintantes). Elles font presque toutes onomatopée. Leurs noms mêmes sont pour ainsi dire des définitions et désignent assez bien la nature de chacune. Il est assez rare de trouver l'une d'elles employée à l'exclusion des autres, car en général on en réunit plusieurs pour exprimer simultanément différentes nuances concourant à un même but. Cela ne nous empêchera en rien de déterminer exactement leurs valeurs, puisque nous le faisons *a priori*. Nous pourrons d'ailleurs citer quelques exemples où chacune est employée presque à l'exclusion des autres ou du moins avec une fréquence tellement supérieure qu'elle reste seule en lumière. Puis nous examinerons l'emploi combiné des unes et des autres en laissant dans le jeu son rôle à chacune.

1° Les nasales *n* et *m* sont pour ce qui est du point d'articulation dentales ou labiales ; mais ces qualités ne viennent en lumière que si le voisinage d'autres phonèmes dentaux ou labiaux les met en relief. Sinon c'est la qualité nasale qui ressort particulièrement, et à ce point de vue les nasales sont des continues et des phonèmes mous. Nous avons déjà vu que les voyelles voilées par la nasalité sont propres à exprimer la

lenteur, la mollesse, la langueur ; les consonnes nasales, soit employées seules, soit avec des voyelles nasales, peuvent exprimer de même la douceur, la mollesse, la langueur, la timidité :

Cette heure a pour nos sens des impressions douces
Co*m*me des pas *m*uets qui *m*archent sur des *m*ousses
(Lamartine).

Reposait *m*olle*m*ent *n*ue et sur*n*aturelle
(Hugo, *Le Satyre*).

Elle *m*eurt dans *m*es bras d'un *m*al qu'elle *m*e cache,

« dit la nourrice de Phèdre, Œnone, dans un vers sans muscles pour ainsi dire, humide et amolli comme un sanglot, où l'allitération de la consonne *m* quatre fois répétée a une valeur musicale bien sensible pour toute oreille un peu délicate » (Stapfer, *Racine et V. Hugo*).

Hippolyte, ô *m*a sœur ! tourne donc ton visage,
Toi, *m*on â*m*e et *m*on cœur, *m*on tout et *m*a moitié
(Baudelaire, *Femmes damnées*) ;

de la répétition des *m* et des voyelles nasales se dégage une impression de mollesse et de langueur, le ton devient caressant comme un baiser.

Une bouche *m*utine où la petite *m*oue
D'Es*m*éralda se *m*êle au sourire et se joue
(Th. Gautier, *Albertus*).

.....O mon souverain Roi !
Me voici donc tremblante et seule devant toi.
*M*on père *m*ille fois *m*'a dit dans *m*on enfance
Qu'avec nous tu juras une sainte alliance
(Racine, *Esther*)

timidité et douceur due à l'union des *m* et des voyelles nasales, — puis dans le vers suivant Esther hausse le ton parce qu'elle s'enhardit en rappelant à Dieu son alliance et ses promesses.

2° Les deux liquides *l* et *r* doivent être à notre point de vue soigneusement séparées. La première *l* est seule purement une liquide et propre à exprimer la liquidité :

> Le f*l*euve en s'écou*l*ant nous *l*aisse dans ses vases
> (LAMARTINE, *Recueillements*).

> L'immense Mer sommeille. E*ll*e hau*ss*e et ba*l*ance
> *S*es hou*l*es où *l*e *C*ie*l* met d'éc*l*atants î*l*ots
> (LECONTE DE LISLE) ;

dans ce dernier exemple le mélange à peu près régulier des *s* avec les *l* peint le balancement, cf. p. 224.

> Seul, et derrière *l*ui, dans *l*es nuits éterne*ll*es,
> Tombaient p*l*us *l*entement *l*es p*l*umes de ses ai*l*es
> (HUGO, *Fin de Satan*) ;

les *l* peignent le glissement ; les occlusives dentales expriment les chutes successives.

La seconde, *r*, est une vibrante qui se prononce avec un roulement plus ou moins net et plus ou moins fort [1]. Sa valeur n'est pas exactement la même selon qu'elle s'appuie sur des voyelles claires ou aiguës ou bien sur des voyelles éclatantes ou sombres. Dans le premier cas elle exprime plutôt un grincement comme dans les mots *grincer*, *briser*, *crisser*, etc. :

> Mais la légè*r*e meu*r*t*r*issu*r*e
> Mo*r*dant le c*r*istal chaque jou*r*
> (SULLY-PRUDHOMME, *Le vase brisé*) ;

1. Nous avons surtout en vue ici l'*r* dental ; l'*r* grasseyé ne s'articule pas de la même manière, mais les différentes impressions qu'il produit au point de vue expressif, suivant la nature de la voyelle sur laquelle il s'appuie, sont tellement analogues à celles que produit l'*r* dental dans les mêmes conditions, qu'il n'y a pas lieu de le considérer à part.

c'est le second *r* de *meurtrissure* et celui de *cristal* qui déterminent la qualité expressive de tous les *r* de ces deux vers.

Mieux qu'aucun maître inscrit au livre de maîtrise,
Qu'il ait nom *Ruyz*, Arphé, Ximeniz, Becerril,
J'ai serti le rubis, la perle et le béryl,
Tordu l'anse d'un vase et martelé sa frise.
Dans l'argent, sur l'émail où le paillon s'irise,
J'ai peint et j'ai sculpté, mettant l'âme en péril,
Au lieu du Christ en croix ou du Saint sur le gril,
O honte ! Bacchus ivre ou Danaé surprise
(Heredia, *Le vieil orfèvre*) ;

M. J. Lemaître a fait sur ces deux strophes dans ses *Contemporains*, II, 58, des remarques qui ne sont ni très exactes, ni très précises, mais au fond il a entrevu le phénomène et senti l'effet produit.

L'*r* peut exprimer aussi une sorte de grondement aigu, un grondement qui ressemble à des cris :

Le perfide triomphe et se rit de ma rage
(Racine, *Andromaque*),

paroles d'Hermione au moment où Pyrrhus est à l'autel épousant Andromaque ; c'est un grondement commençant en note aiguës.

Mais le plus souvent le grondement est sourd, et dans ce cas l'*r* s'appuie sur des voyelles éclatantes comme dans *grogner*, *grommeler*, et surtout sur des voyelles sombres comme dans *gronder*, *ronron*, *rauque*, *ronfler*, *bourdon*, ou du moins les *r* ainsi placés sont plus nombreux que ceux qui s'appuient sur des voyelles claires et ils donnent la note générale :

.....d'éclairs et de tonnerres
Déjà grondant dans l'ombre à l'heure où nous parlons
(Hugo, *Burgraves*, I, 7).

Le camp s'éveille. En bas roule et gronde le fleuve
(Heredia, *La Trebbia*).

.....et jeté son corps
Au torrent qui rugit comme un tigre dehors
(Hugo, *Burgraves*, I, 4).

Au-dessus du torrent qui dans le ravin gronde
(Id., *Ibid.*, I,2).

Au bruit de l'ouragan courbant les branches d'arbres
(Id., *Ibid.*, I, 4).

....les flancs du noir nuage
Roulaient et redoublaient les foudres de l'orage
(Vigny, *Moïse*).

Avec des grondements que prolonge un long râle
(Heredia, *Bacchanale*).

Et le peuple en rumeur gronde autour du prétoire
(Leconte de Lisle, *La Passion*).

L'*r* appuyé sur voyelles graves peut peindre encore d'autres nuances, telles que l'écrasement comme dans les mots *écraser*, *broyer* :

Ecraser au dehors le tigre, et la couleuvre
Au dedans
(Hugo, *Châtiments*) ;

un roulement bruyant :

On vous voit moins souvent orgueilleux et sauvage,
Tantôt faire voler un char sur le rivage
(Racine, *Phèdre*).

Le murmure du tonnerre n'étant ni un doux murmure ni un cri aigu, mais un sourd grondement, l'exemple suivant

de Hugo est manqué, car ses *r*, ne s'appuyant que sur des voyelles claires, sont tous palataux :

Moi, dont souvent la vie impure et sanguinaire
A fait aux pieds de Dieu mu*r*mu*r*er le tonne*rr*e
(*Burgraves*).

3° Les spirantes, comme leur nom l'indique, sont toutes propres à exprimer un souffle. Mais les chuintantes *ch* et *j* conviennent pour un souffle accompagné de chuchotement :

Gar *sch*öne *s*piele *s*piel i*ch* mit dir
(Gœthe, *Erlkönig*);

(c'est le chuchotement du roi des aunes) ; tandis que les spirantes labio-dentales *f* et *v* ne peuvent exprimer qu'un souffle mou et sans bruit ou accompagné d'un bruit extrêmement sourd :

Sur le groupe endormi de ces chercheurs d'empires
*F*lottait, crêpe *v*i*v*ant, le *v*ol mou des *v*ampires·
(Heredia, *Les conquérants de l'or*).

Et la *v*oile *f*lottoit aux *v*ents abandonnée
(Racine, *Phèdre*).

*V*oilà le *v*ent qui s'élè*v*e
Et gémit dans le *v*allon
(Lamartine, *Pensée des morts*) ;

les *l* marquent en outre la liquidité.

L'ancien zé*ph*yr *f*abuleux
Sou*ff*le avec sa joue en*f*lée
Au *f*ond des nuages bleus
(Hugo, *Contemplations*).

. . . Le moindre *v*ent qui d'a*v*enture
*F*ait rider la *f*ace de l'eau
(La Fontaine, I, 22).

Un sou*ff*lement de *f*orge emplit le *f*irmament
(Hugo, *Suprématie*),

souffle accompagné de bruit sourd.

Une flamme qui flotte, qui successivement s'élance et s'abaisse peut être comparée dans une certaine mesure à un souffle et ses mouvements exprimés par le même moyen :

Ce soir je regardais Laurence à la clarté
Du *f*oyer *f*lamboyant sur son *f*ront re*f*lété
(Lamartine, *Jocelyn*).

Par les *f*entes des murs des miasmes *f*iévreux
*F*ilent en s'en*f*lammant ainsi que des lanternes
Et pénètrent vos corps de leurs par*f*ums a*ff*reux
(Baudelaire, *Femmes damnées*).

Dans les exemples suivants l'accumulation des spirantes labiales fait entendre un souffle dont il n'est pas question dans le passage :

A*v*ez-*v*ous *v*u *V*énus à tra*v*ers la *f*orêt ?
(Hugo, *Contemplations*).

Et le *v*allon, *v*oilé de *v*erdoyants rideaux,
Se creuse comme un lit pour l'ombre et pour les eaux
(Lamartine, *L'infini dans les cieux*).

Les spirantes dentales ou sifflantes supposent un souffle accompagné d'un sifflement léger ou violent, ou inversement un sifflement accompagné de souffle ; le sifflement est plus intense avec les *s* qu'avec les *z* :

Et les vent*s* ali*z*é*s* inclinaient leur*s* antennes
(Heredia, *Le Conquérant*).

..... on eût dit les coups d'aile
D'un zéphyr éloigné glissant sur des roseaux
(MUSSET, *Lucie*).

Jamais rien de leur sein ne soulève un soupir
(LAMARTINE, *Jocelyn*),

....mais il n'a pas prévu
Que je saurai souffler de sorte
Qu'il n'est bouton qui tienne....
(LA FONTAINE, VI, 3).

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?
(RACINE, *Andromaque*).

Quel serpent écrasé s'est dressé sous ses pas?
(MUSSET, *Songe d'Auguste*).

Elles tracent dans l'air un cercle éblouissant
(ID., *Nuit de mai*).

....Ainsi la cigale innocente,
Sur un arbuste assise, et se console et chante
(CHÉNIER, *L'aveugle*).

Dans les buissons séchés la bise va sifflant
(SAINTE-BEUVE).

Un bruissement suscitant l'idée d'un léger souffle demandera les mêmes moyens d'expression, et de même le glissement qui est susceptible d'être accompagné de bruissement :

L'Eumolpide vengeur n'a point dans Samothrace
Secoué vers le seuil les longs manteaux sanglants
(HEREDIA, *La magicienne*) ;

à l'expression d'un mouvement répété s'ajoute l'idée de bruissement.

Qui montre dans ses eaux où le cygne se mire
(Musset, *Nuit de mai*),

glissement doux et régulier du cygne.

Tircis, qui l'aperçut, se glisse entre des saules
(La Fontaine, II, 1).

Vers Bubaste ou Saïs rouler son onde grasse
(Heredia, *Antoine et Cléopâtre*),

glissement.

Le glissement ou le sifflement peuvent être imaginaires ou métaphoriques :

Les choses qui sortaient de son nocturne esprit
Semblaient un glissement sinistre de vipères
(Hugo, *La rose de l'infante*).

Au point de vue moral l'emploi des sifflantes peut donner lieu à des impressions assez variées. Il y a divers sentiments qui nous causent comme une sorte de frisson et contractent nos organes phonateurs de telle manière que l'air ne peut passer entre eux qu'en produisant une espèce de sifflement. Les sifflantes sont donc propres à suggérer dans une certaine mesure l'idée de ces sentiments, et à devenir, de façon quasi onomatopéique, un de leurs moyens d'expression. C'est l'angoisse causée par la peur ou la tristesse, le frisson produit par le froid moral comme par le froid physique :

J'ai revu l'ennemi que j'avois éloigné :
Ma blessure trop vive aussitôt a saigné
(Racine, *Phèdre*).

Je sentis sur ma main sa bouche de serpent !
(Hugo, *Ruy-Blas*).

Ses froids embrassements ont glacé ma tendresse
(Racine, *Phèdre*).

Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé
(Id., *Ibid.*).

Mon sang commence à se glacer
La Fontaine, I, 12).

Hélas ! il mourra donc. Il n'a pour sa défense
Que les pleurs de sa mère et que son innocence
(Racine, *Andromaque*).

Hélas ! laissez les pleurs couler de ma paupière,
Puisque vous avez fait les hommes pour cela !
Laissez-moi me pencher sur cette froide pierre
Et dire à mon enfant : Sens-tu que je suis là ?
(Hugo, *Contemplations*).

C'est tout ce qui se dit d'un « ton pincé » ou les dents serrées, c'est-à-dire les paroles qui manifestent l'ironie, le dédain, le mépris, la jalousie, la colère, la haine, divers sentiments dont plusieurs ont des traits communs et dont certains apparaissent d'ordinaire simultanément. En voici des exemples variés.

Sifflement de jalousie et de dépit :

Je suis le seul objet qu'il ne sauroit souffrir
(Racine, *Phèdre*).

Sifflement de jalousie et de colère :

Ce n'est pas tout. Il faut maintenant m'éclaircir
Si dans sa perfidie elle a su réussir
(Id., *Bajazet*),

paroles de Roxane qui vient de découvrir qu'Atalide est sa rivale.

Sifflement d'ironie, avec une nuance plus ou moins nette de dédain ou de mépris :

La Grèce en ma faveur est trop inquiétée.
De soins plus importants je l'ai crue agitée,
Seigneur ; et sur le nom de son ambassadeur,
J'avois dans ses projets conçu de la grandeur
(Id., *Andromaque*),

paroles de Pyrrhus à Oreste au moment où ce dernier vient de lui expliquer l'objet de son ambassade.

Vénus, par votre orgueil si longtemps méprisée,
Voudroit-elle à la fin justifier Thésée?
Et, vous mettant au rang du reste des mortels,
Vous a-t-elle forcé d'encenser ses autels?
(Id., *Phèdre*).

... Je t'admire !
Où sont tes gens ? où sont les fourriers de l'empire ?
Entendrons-nous bientôt tes trompettes sonner ?
Vas-tu, sur ce donjon que tu dois ruiner,
Semer, dans les débris où sifflera la bise,
Du sel comme à Lubeck, du chanvre comme à Pise ?
(Hugo, *Les Burgraves*, II, 6) ;

on notera que dans ce dernier exemple le sifflement physique de la bise devient par le contexte un sifflement d'ironie, un sifflement moral.

Seigneur, dans cet aveu dépouillé d'artifice,
J'aime à voir que du moins vous vous rendiez justice,
Et que voulant bien rompre un nœud si solennel,
Vous vous abandonniez au crime en criminel.
Est-il juste, après tout, qu'un conquérant s'abaisse
Sous la servile loi de garder sa promesse ?
(Racine, *Andromaque*).

Sifflement d'ironie et de colère :

De vos desseins secrets on est trop éclairci ;
Et ce n'est pas Calchas que vous cherchez ici
(Id., *Iphigénie*).

Et lorsqu'à sa fureur j'oppose ma tendresse,
Le soin de son repos est le seul qui vous presse
(Id., *Ibid.*),

paroles d'Achille à Iphigénie qui essaie de justifier son père.

Voyons s'il soutiendra son indigne artifice
(Id., *Ibid.*).

paroles de Clytemnestre qui voit venir Agamemnon.

Sifflement de colère et de mépris :

...malgré ses injustices,
C'est ma mère, et je veux ignorer ses caprices
Mais je ne prétends plus ignorer ni souffrir
Le ministre insolent qui les ose nourrir
(Id., *Britannicus*).

Je respire à la fois l'inceste et l'imposture.
Mes homicides mains, promptes à me venger,
Dans le sang innocent brûlent de se plonger.
Misérable! Et je vis? Et je soutiens la vue
De ce sacré soleil dont je suis descendue?
(Id., *Phèdre*).

Père dénaturé! malheureux politique,
Esclave ambitieux d'une peur chimérique,
Polyeucte est donc mort! et par vos cruautés
Vous pensez conserver vos tristes dignités!
La faveur que pour lui je vous avois offerte,
Au lieu de le sauver, précipite sa perte!
. . . .
Eh bien! à vos dépens vous verrez que Sévère
Ne se vante jamais que de ce qu'il peut faire;
. . . .
Continuez aux dieux ce service fidèle
(Corneille, *Polyeucte*

Tandis qu'avec mon fils je vais, loin de vos yeux,
Chercher au bout du monde un trépas glorieux;

Vous *c*ependant i*c*i, *s*ervez avec *s*on frère,
Et vende*z* aux Romains le *s*ang de votre père.
Venez. Je ne *s*aurois mieux punir vos dédains
Qu'en vous mettant moi-même en *s*es *s*erviles mains,
Et, *s*ans plus me charger du *s*oin de votre gloire,
Je veux lai*ss*er de vous ju*s*qu'à votre mémoire
(RACINE, *Mithridate*).

Et comment *s*ouffrez-vous que d'horribles di*s*cours
D'une *s*i belle vie o*s*ent noircir le cours ?
Avez-vous de *s*on cœur *s*i peu de connoi*ss*ance ?
Di*sc*ernez-vous *s*i mal le crime et l'innocence ?
(ID., *Phèdre*, V, 3),

paroles d'Aricie à Thésée.

Sifflement de colère et de dédain :

On veut *s*ur vos *s*oupçons que je vous *s*ati*s*fa*ss*e ?
(ID., *Britannicus*),

paroles d'Agrippine à Néron au début de la scène des fauteuils.

Sifflement de colère et de haine :

Vous n'aurez point pour moi de langages secrets ;
J'entendrai des regards que vous croirez muets ;
Et *s*a perte *s*era l'infaillible *s*alaire
D'un ge*s*te ou d'un *s*oupir échappé pour lui plaire
(ID., *Ibid.*).

Néron de vos di*s*cours commence à *s*e la*ss*er
(ID., *Ibid.*),

paroles de Néron à Britannicus qui lui reproche sa conduite.

...Moi, l'aimer ? Une ingrate
Qui me hait d'autant plus que mon amour la flatte !
*S*ans parents, *s*ans amis, *s*ans espoir que *s*ur moi !
Je puis perdre *s*on fils, peut-être je le doi.

Étrangère... Que dis-je ? esclave dans l'Epire,
Je lui donne son fils, mon âme, mon empire ;
Et je ne puis gagner dans son perfide cœur
D'autre rang que celui de son persécuteur ?
Non, non, je l'ai juré, ma vengeance est certaine
Il faut bien une fois justifier sa haine

(Id., *Andromaque*).

Vous savez sa coutume, et sous quelles tendresses
Sa haine sait cacher ses trompeuses adresses

(Id., *Mithridate*),

paroles de Pharnace apprenant le retour de Mithridate.

Nombreux sont les vers *sibilants*, où le sifflement n'étant pas justifié par le sens est un défaut :

Et me promettant bien de ne plus m'approcher
De ces *eaux* où ma soif s'accroît sans s'étancher

(Lamartine, *Jocelyn*).

Des baisers sont sur sa bouche

(Lamartine, *Pensée des morts*) ;

il s'agit d'une mère *morte* qui tend les bras à ses enfants.

Que j'aimais *ce* temps gris, ces passants et la Seine
Sous ses mille falots assise en souveraine !

(Musset, *Sonnet*).

Ah ! ces baisers si vains ne sont pas sans douceur

(Chénier, *L'oaristys*).

Debout sur ses genoux, mon innocente main
Parcourait ses cheveux, son visage, son sein

(Id., *Un jeune homme*).

Que son soleil soit doux, que son ciel soit d'azur

(Lamartine).

Se voir le plus possible et s'aimer seulement,
Sans ruse et sans détours, sans honte ni mensonge
(MUSSET, *Sonnet*).

Viens suis-moi. La Sultane en ce lieu se doit rendre
(RACINE, *Bajazet*).

Sous vos seuls auspices ces vers
Seront jugés.................
(LA FONTAINE).

V. Hugo en a aussi laissé échapper quelques-uns :

Puis il descendit seul sous cette voûte sombre.
Quand il se fut assis sur sa chaise dans l'ombre
Et qu'on eut sur son front fermé le souterrain
(HUGO, *La conscience*) ;

mais toutes les fois qu'il a senti le défaut, il l'a corrigé avec grand soin, fût-ce au détriment de l'idée. Ainsi ce premier jet des *Contemplations* :

Il se dressa sur l'ombre et cria : Jéhovah !

est devenu :

Il se leva sur l'ombre et cria : Jéhovah !

Celui-ci de *La fin de Satan* :

Et c'est dans un tombeau que naissait cette aurore,

est devenu :

Et c'est dans un tombeau que se levait l'aurore,

malgré l'antithèse qui était produite par « naissait » à côté de « tombeau ».

C. — Réunion de consonnes diverses.

Bien que nous nous soyons efforcé dans ce qui précède de déterminer la valeur de chaque phonème pris isolément et de ne fournir que des exemples caractéristiques à cet égard, on a remarqué que souvent d'autres phonèmes intervenaient à côté de ceux que nous mettions en évidence et jouaient aussi un rôle efficace, on a remarqué que le même sentiment, la colère par exemple, était exprimé par des phonèmes différents selon la nuance particulière que le poète avait en vue soit dans des passages différents, soit au cours d'un même développement, on a remarqué enfin que tel exemple qui avait été cité à propos d'une certaine catégorie de voyelles l'était de nouveau dans un chapitre où il n'était question que de consonnes, et l'on a pu en conclure, quand nous ne l'avons pas dit expressément, que l'impression produite par l'emploi d'une certaine espèce de phonèmes venait s'ajouter à celle qui était obtenue par le moyen de phonèmes d'une autre nature. C'est que les idées que l'auteur développe sont généralement complexes et demandent par suite pour leur expression l'emploi simultané de procédés divers.

Connaissant la valeur de chaque phonème pris individuellement il est facile d'analyser l'effet produit par l'emploi combiné de phonèmes divers et de déterminer la part qui revient à chacun dans l'effet total. Il n'y a donc pas lieu de s'étendre ici longuement sur une pareille question, qui est au surplus aussi illimitée que le nombre des nuances possibles d'idées qui peuvent surgir dans l'esprit de l'écrivain. Nous nous bornerons donc à quelques indications relatives aux consonnes, dans la mesure où elles nous paraîtront propres à servir de fil conducteur dans des cas donnés ou à ajouter quelque chose à ce qui a été établi dans les pages précédentes.

Les labiales et les labio-dentales, *p*, *b*, *m*, *f*, *v*, ont ceci de particulier que leur articulation est en partie visible extérieurement. Elle exige un mouvement des lèvres qui peut être

considéré dans une certaine mesure comme un geste du visage, et qui rend ces consonnes aptes à exprimer le mépris et le dégoût. Qui a vu les bas-reliefs de Reims se souvient du gonflement de la lèvre inférieure des vierges sages regardant avec mépris les vierges folles. On pourrait citer bien des passages où nos écrivains ont noté ce jeu de physionomie et sa valeur. Celui-ci nous suffira :

L'ange sans dire un mot regarda le fantôme
Fixement, et gonfla sa lèvre avec dédain
(Hugo, *Fin de Satan*).

C'est un gonflement de ce genre qu'exige la prononciation des mots *fi*, *pouah* et autres analogues. L'effet peut être produit par la répétition d'une même labiale ou labio-dentale :

Je ne *p*rends *p*oint *p*our juge un *p*eu*p*le téméraire
(Racine, *Athalie*).

. . . Pour changer un d'eux en tyran c'est assez
D'une *b*ouche *b*avant une *b*ave im*b*écile
(Hugo, *L'âne*) ;

ou bien l'on peut réunir un choix varié de labiales et de labio-dentales :

Tandis que l'ennemi, par ma fuite trompé,
Tenoit a*p*rès son char un *v*ain *p*eu*p*le occu*p*é
(Racine, *Mithridate*).

Quoi ! toujours il me manquera
Quelqu'un de ce *p*eu*p*le im*b*écile !
(La Fontaine, IX, 19) ;

noter que le mot *peuple* pris isolément n'a absolument rien de méprisant ; il a suffi au poète d'en relever l'élément labial par le *b* de *imbécile* pour rendre tout le vers méprisant.

A des *p*artis *p*lus hauts ce *b*eau *f*ils doit *p*rétendre
(CORNEILLE, *Le Cid*);

ironie méprisante ; les deux *i* toniques de *partis* et *fils* ajoutent l'acuité.

La créature m'a tout à l'heure insulté.
*P*etit ! *v*oilà le *m*ot qu'a dit cette *f*e*m*elle
(HUGO, *Eviradnus*).

Tout en vous partageant l'empire d'Alexandre,
*V*ous a*v*ez *p*eur d'une om*b*re et *p*eur d'un *p*eu de cendre
Oh ! *v*ous êtes *p*etits !
(HUGO, *A la Colonne*).

*P*ère dénaturé, *m*alheureux *p*olitique,
Escla*v*e am*b*itieux d'une *p*eur chi*m*érique,
*P*olyeucte est donc *m*ort ! et *p*ar *v*os cruautés
*V*ous *p*ensez conser*v*er *v*os tristes dignités !
La *f*aveur que *p*our lui je *v*ous a*v*ois o*ff*erte,
Au lieu de le sau*v*er, *p*réci*p*ite sa *p*erte ! etc.
(CORNEILLE, *Polyeucte*).

C'est qu'ils ont *p*eur d'a*v*oir l'em*p*ereur sur leur tête,
Et de *v*oir s'écli*p*ser leurs lam*p*ions de *f*ête
Au soleil d'Austerlitz !
(HUGO, *A la Colonne*).

Ce n'est *p*as *m*ê*m*e un jui*f* ! C'est un *p*ayen im*m*onde,
Un rénégat, l'o*pp*robre et le re*b*ut du *m*onde,
Un *f*étide a*p*ostat, un o*b*lique étranger
(ID., *Chants du crépuscule*).

Mon Dieu, que *v*otre es*p*rit est d'un étage *b*as !
Que *v*ous jouez au *m*onde un *p*etit *p*ersonnage
(MOLIÈRE, *Femmes savantes*).

Clouerons-nous au *p*oteau d'une satire altière
Le nom sept *f*ois *v*endu d'un *p*âle *p*am*ph*létaire,

Qui, *p*oussé *p*ar la *f*aim, du *f*ond de son ou*b*li,
S'en *v*ient, tout grelottant d'en*v*ie et d'im*p*uissance,
Sur le *f*ront du génie insulter l'es*p*érance,
Et *m*ordre le laurier que son sou*ff*le a sali ?

(Musset, *Nuit de mai*).

Et que nous ne puissions à rien nous divertir,
Si ce *b*eau *m*onsieur-là n'y daigne consentir ?

(Molière, *Tartuffe*).

Da*ph*né, notre *v*oisine, et son *p*etit é*p*oux,
Ne seroient-ils *p*oint ceux qui *p*arlent *m*al de nous ?
Ceux de qui la conduite o*ff*re le *p*lus à rire,
Sont toujours sur autrui les *p*re*m*iers à *m*édire

(Id., *ibid.*),

ironie méprisante, aiguisée par les voyelles aiguës.

Malgré tout son orgueil, ce monarque si fier
A son trône, à son lit daigna l'associer,
Sans qu'elle eût d'autres droits au rang d'impératrice
Qu'un *p*eu d'attraits *p*eut-être et *b*eaucoup d'arti*f*ice

(Racine, *Bajazet*).

*P*ro*ph*ète de *m*alheur ! *b*a*b*illarde ! dit-on,
Le *b*el em*p*loi que tu nous donnes !
Il nous *f*audroit *m*ille *p*ersonnes
*P*our é*p*lucher tout ce canton

(La Fontaine, I, 8).

....Voudrois-tu qu'à mon âge
Je *f*isse de l'amour le *v*il a*pp*rentissage?
Qu'un cœur qu'ont endurci la *f*atigue et les ans
Sui*v*ît d'un *v*ain *p*laisir les conseils im*p*rudents ?

(Racine, *Bajazet*).

Il peut y avoir dans un vers tout autant de labiales que dans quelques-uns de ceux que nous venons de citer, sans qu'il devienne pour cela méprisant, si l'idée ne comporte pas cette nuance. Tel ce passage de Molière :

Quoi ! le beau nom de fille est un titre ma sœur,
Dont vous voulez quitter la charmante douceur ?
(MOLIÈRE, *Femmes savantes*).

Pourtant si l'accumulation des labiales est trop considérable elles frappent forcément l'attention et le vers est mauvais quand l'idée qu'il exprime ne s'accommode pas de cette répétition :

Humble, rus*tiq*ue et clos, ou *f*ier du *p*a*v*illon
Triom*ph*alement *p*eint d'or et de *v*ermillon
(HEREDIA, *Le lit*);

le premier hémistiche peindrait parfaitement les gambades d'une chèvre, et le reste le plus dédaigneux mépris.

Les spirantes ont, en tant que spirantes et quel que soit leur point d'articulation, une vertu spéciale ; les différentes espèces peuvent donc être employées simultanément, mais la valeur propre de chacune reste reconnaissable dans l'ensemble :

On marquait d'un *f*er *ch*aud le *s*ein *f*umant des *f*emmes
(HUGO) ;

ce vers donne une impression exacte de l'idée qu'il exprime ; il suggère nettement en nous le sentiment de quelque chose qui fume (*f*) avec un sifflement (*s*) chuintant (*ch*).

C'est toi, qui *chuch*otant dans le *s*ou*ff*le du *v*ent
(MUSSET, *Rolla*).

Hier le *v*ent du *s*oir dont le *s*ou*ff*le care*ss*e
Nous apportait l'odeur des *f*leurs qui *s*'ouvrent tard
(HUGO, *Contemplations*).

Nous *s*entons, frémi*ss*ants, dans *s*on théâtre *s*ombre,
Pa*ss*er *s*ur nous le *v*ent de *s*a bou*ch*e *s*ou*ff*lant
(Id., *Ibid.*) ;

le premier vers exprime le frissonnement; le second peint un souffle sourd et légèrement chuintant.

Se trouva fort dépourvue
Quand la b*i*se *f*u*t* *v*en*u*e
(La Fontaine, I, 1),

souffle faisant entendre un sifflement aigu grâce aux voyelles aiguës.

Sou*ff*lant de *s*es na*s*eau*x* élar*g*is l'air qui *f*ume
(Heredia, *Le ravissement d'Andromède*) ;

ce souffle est légèrement chuintant : on voit qu'il suffit d'une chuintante (*g*) pour donner cette impression.

.........Notre sou*ff*leur à gage
*S*e gorge de *v*apeurs, *s*'en*f*le comme un ballon,
*F*ait un *v*acarme de démon,
Si*ff*le, sou*ff*le, tempête...............
(La Fontaine, VI, 3).

Et voit *s*ous les *s*i*ff*lets *s*'en*f*uir dans la couli*ss*e
Cet écuyer de Franconi !
(Hugo, *La Reculade*).

Le *s*ou*ff*le de Byron *v*ous *s*oule*v*ait de terre
(Musset, *Lettre à Lamartine*).

Et *v*oilà que le *v*ent a *s*ou*ff*lé, Dieu *s*é*v*ère,
*S*ur la *v*ierge au *f*ront pur, *s*ur le maître au bras *f*ort
(Hugo, *Contemplations*).

Que des *s*ou*ff*les de l'air de tou*s* le plus léger,
Que le dou*x* Iapy*x*, redoublant *s*on haleine,
D'une bri*s*e embaumée en*f*le la *v*oile pleine
Et pou*ss*e le na*v*ire au ri*v*age étranger
(Heredia, *Pour le vaisseau de Virgile*)

La *v*oile ou*v*erte aux *v*ents, *s*'en*fl*e et *s*'agite et *f*lotte
(Chénier, *Dryas*).

L'emploi combiné de la liquide *l* avec les spirantes ajoutera aux différentes nuances de souffle ou de bruissement l'idée de liquidité :

L'hui*l*e et *l*e p*l*omb *f*ondu rui*ss*e*l*er *s*ur *l*eurs ca*s*ques
(Hugo, *Burgraves*, I, 2).

Elle ajoutera au souffle quelque chose de mou et pourra par conséquent exprimer le flottement, ou le vol qui est un flottement :

. . . . *l*a nuit *s*ur *l*a pe*l*ou*s*e
Ba*l*ance *l*e *z*é*ph*yr dans *s*on *v*oi*l*e odorant
(Musset, *Nuit de mai*).

J'ai cru qu'une *f*orme *v*oi*l*ée
*Fl*ottait *l*à-bas *s*ur *l*a *f*orêt
(Id., *Ibid.*)

D'un *v*o*l* *s*i*l*encieux, *l*e grand Che*v*a*l* ai*l*é
(Heredia, *Le ravissement d'Andromède*).

Tu retournes, *s*ui*v*ant le *v*o*l* *v*erna*l* des cygnes
(Id., *L'esclave*).

Nous entendons quelqu'un *fl*otter, un *s*ou*ffl*e errer,
Des robe*s* e*ffl*eurer notre *s*euil *s*o*l*itaire
(Hugo, *Contemplations*).

Mon ai*l*e me *s*ou*l*è*v*e au *s*ou*ff*le du printemps,
Le *v*ent *v*a m'emporter, je *v*ais quitter la terre
(Musset, *Nuit de mai*) ;

le souffle devient de plus en plus fort.

Un *f*rais par*f*um *s*ortait des tou*ff*es d'A*s*ph*o*dèle
*L*es sou*ffl*es de *l*a nuit *fl*ottaient *s*ur Ga*l*ga*l*a
(Hugo, *Booz endormi*).

Le poète veut peindre dans ces deux vers les effluves parfumés qui s'exhalent comme un vent léger et couvrent tout enfin comme une nappe liquide. A ne considérer que les *f* et les *l*, le poète commence par une répétition d'*f* sans aucun *l* dans tout le premier vers moins la dernière syllabe : ce sont les souffles embaumés qui s'envolent. Puis il combine l'*f* avec l'*l*, c'est-à-dire le souffle avec la liquidité, combinaison qui produit une impression de fluidité et donne une idée du flottement des parfums amassés comme des nuages. Dans cette combinaison l'*l* risque d'être un peu étouffé par l'*f*; le poète le relève en l'isolant dans *asphodèle*, *les*, *la*. Enfin ces nuages se fondent en une sorte de nappe fluide ; c'est ce calme d'une eau tranquille que le poète exprime par les deux liquides et le vocalisme uniforme de « Galgala ».

L'emploi combiné des spirantes, surtout de la labio-dentale *f*, avec la vibrante *r*, donnera l'impression d'un frottement, d'un frôlement, d'un froissement, d'un frémissement, d'un frisson :

*Fr*ôle d'un pied *cr*ainti*f* l'eau *fr*oide du bassin
(Heredia, *Le bain des nymphes*).

La viole que *frôle* enco*r* sa *frêle* main
(Id., *La belle viole*).

Il reconnut Gomère, et *les vents* ali*z*és,
Gon*fl*ant d'un sou*ffle* *f*rais *leur voilure plus* ronde
(Id., *Les conquérants de l'or*);

à l'expression du souffle (*s*, *z*, *v*, *f*) s'ajoute une idée de liquidité (*l*) et de frémissement (*r*). L'*r* tout seul ne peut pas exprimer le frémissement : il faut qu'il soit accompagné d'*f* et d'*s*.

Et le *v*ent, *s*oupi*r*ant *s*ous le *fr*ais *s*ycomo*r*e,
Allait tout pa*rf*umé de *S*odome à Gomo*rr*he
(Hugo, *Le feu du ciel*).

L'ouragan libyen
*S*ou*ffl*e*r*a *s*u*r* ce *s*ab*l*e où *s*ont *l*es tentes *fr*ê*l*es
(Id., *Contemplations*).

Et, tandis qu'on pleurait dans les maisons en deuil,
L'âp*r*e bi*s*e *s*ou*ffl*ait *s*ur *c*es *fr*onts *s*ans *c*er*c*ueil
(Id., *Châtiments*).

....la Lombardie
Trembla quand elle vit à ton *s*ou*ffl*e d'en*f*er,
*F*ri*ss*onner dans Milan l'a*r*b*r*e aux *f*euilles de *f*er
(Id., *Burgraves*, II, 6).

La *f*o*r*êt, qui *fr*émit, pleu*r*e *s*u*r* la b*r*uyère
(Musset, *Le saule*).

Tout s'y mêle, depuis le chant de l'oiseleur
Jusqu'au *fr*émi*ss*ement de la *f*euille *fr*oi*ss*ée
(Hugo, *Chants du crépuscule*).

*S*ouvent, jusqu'à mon cœur qui *s*emble *s*e glacer,
Je *s*en*s* en longs *fr*i*ss*ons cou*r*i*r* *s*on *f*roid baiser!
(Id., *Ruy-Blas*).

D'une *s*ec*r*ète ho*rr*eu*r* je me *s*ens *fr*i*ss*onner
(Racine, *Iphigénie*).

Et *s*on sillage y *l*ai*ss*e un par*f*um d'encen*s*oir
Avec des *s*on*s* de *fl*ûte et des *fr*i*ss*ons de *s*oie
(Heredia, *Le Cydnus*).

L'emploi combiné des dentales et particulièrement de l'occlusive sourde *t* avec la spirante sourde *s* et un *r* quelconque, donne l'impression d'une sorte d'affriquée *ts*, *tr* qui reproduit par onomatopée l'explosion interdentale qui précède les sanglots. Cette combinaison est par conséquent propre à peindre la tristesse, la douleur. Le mot *triste* contient d'ailleurs ces trois éléments et en outre une voyelle aiguë qui en renforce l'expression :

N'est-ce poin*t* assez *de* *t*ant *de* *trist*esse ?

(Musset).

C'est le plus *trist*e jour de *t*ous ; *c*'es*t* aujourd'hui...

(Th. Gautier, *Après le bal*),

renforcement du mot *triste*.

C'est une dure loi, mais une loi suprême,
Vieille comme le monde et la fatalité,
Qu'il nous faut du malheur recevoir le baptême,
Et qu'à *ce* *trist*e *pr*ix *t*out doi*t* ê*tr*e a*cheté*

(Musset, *Nuit d'octobre*).

La combinaison des occlusives palatales ou vélaires, *c*, *g*, avec *r*, produisant l'onomatopée qui est au commencement des mots *craquer*, *gronder*, est propre à exprimer un craquement ou un grondement :

Elle fait, sur son flanc qui ploie,
*Craq*uer son co*r*set de satin

(Id., *L'andalouse*).

Et le peuple en *r*umeu*r* *gr*onde autou*r* du p*r*étoire

(Leconte de Lisle, *La Passion*).

On vient de voir la combinaison d'une occlusive dentale avec une sifflante et un *r* exprimer la tristesse et la douleur. Mais les labiales sont encore bien plus aptes que les dentales à exprimer la douleur, car les spirantes labio-dentales reproduisent par onomatopée les soupirs, et les occlusives labiales reproduisent les sanglots. On obtiendra d'ailleurs encore plus de variété dans l'expression en combinant les deux systèmes : labiales et dentales, surtout la spirante *s*; toutes les spirantes peuvent même entrer en jeu : les labio-dentales, les dentales et aussi les chuintantes. Ces dernières peignent par onomatopée les gémissements, comme dans les mots *gémir*, *geindre* :

...et lui dit en *pl*eurant :
Dis*p*ensez-*m*oi, *j*e *v*ous su*pp*l*ie ;
Tous *pl*aisirs *p*our *m*oi sont *p*erdus.
J'ai*m*ois un *f*ils *pl*us que *m*a *v*ie :
*J*e n'ai que lui : que dis-*j*e, hélas ! *j*e ne l'ai *pl*us !
On *m*e l'a déro*b*é, *pl*aignez *m*on in*f*ortune
(La Fontaine, IX, 1).

Hélas ! il *m*ourra donc. Il n'a *p*our sa dé*f*ense
Que les *pl*eurs de sa *m*ère, et que son innocence.
Et *p*eu*t*-ê*t*re, a*p*rès *t*ou*t*, en l'é*t*a*t* où *j*e suis,
Sa *m*ort a*v*ancera la *f*in de *m*es ennuis
*J*e *p*rolon*g*eois *p*our lui *m*a *v*ie et *m*a *m*isère ;
*M*ais en*f*in sur ses *p*as *j*'irai re*v*oir son *p*ère
(Racine, *Andromaque*).

*M*on *p*ère, au no*m* du *c*iel qui connoît *m*a douleur,
Et *p*ar *t*ou*t* ce qui *p*eu*t* é*m*ou*v*oir *v*otre cœur,
Relâ*ch*ez-*v*ous un *p*eu des droits de la naissance
Et dis*p*ensez *m*es *v*œux de ce*tt*e o*b*éissance.
Ne *m*e réduisez *p*oint *p*ar ce*tt*e dure loi,
*J*usqu'à *m*e *p*laindre au ciel de ce que *j*e *v*ous doi ;
Et ce*tt*e *v*ie, hélas ! que *v*ous *m*'a*v*ez donnée,
Ne *m*e la rendez *p*as, *m*on *p*ère, in*f*or*t*unée.
Si, con*t*re un dou*x* es*p*oir que *j*'a*v*ois *p*u *f*ormer,
*V*ous *m*e dé*f*endez d'ê*t*re à ce que *j*'ose ai*m*er,
Au *m*oins, *p*ar *v*os *b*on*t*és qu'à *v*os *g*enoux *j*'im*p*lore,
Sau*v*ez-*m*oi du *t*ourment d'ê*t*re à ce que *j*'a*bh*orre ;
Et ne *m*e *p*or*t*ez *p*oint à quelque déses*p*oir,
En *v*ous ser*v*ant sur *m*oi de *t*out *v*o*t*re pou*v*oir
(Molière, *Tartuffe*).

Il *pl*eure ; l'em*p*ereur *pl*eure de la sou*ff*rance
D'a*v*oir *p*erdu ses *p*reu*x*, ses dou*z*e *p*airs de *F*rance
(Hugo, *Aymerillot*).

Quoi, *m*or*t*es ! quoi, déjà, sous la *p*ierre cou*ch*ées !
Quoi ! *t*ant d'ê*t*res *ch*ar*m*ants sans regard et sans *v*oix !

*T*ant de *fl*am*b*eaux é*t*eints ! *t*ant de *fl*eurs arra*ch*ées !
Oh ! lai*ss*ez-*m*oi *f*ouler les *f*euilles de*ss*é*ch*ées,
Et *m*'égarer au *f*ond des *b*ois !
(Id., *Orientales*).

Nous *f*au*t*-il *p*erdre encore nos *t*ê*t*es les *pl*us *ch*ères,
Et *v*enir en *pl*eurant leur *f*er*m*er les *p*au*p*ières
(Musset, *A la Malibran*).

Et *c*ela *f*ait alors que nous *p*ou*v*ons *pl*eurer
(Hugo, *Contemplations*).

*V*ois, *j*'em*b*ra*ss*e *t*on urne et *j*e *t*e *p*arle en *v*ain.
*M*es sou*p*irs et les *pl*eurs d'une *p*au*p*ière ai*m*ée
Ne *p*eu*v*ent ré*ch*au*ff*er *t*a cendre inani*m*ée.
*P*or*t*es d'en*f*er, *c*e*ss*ez de *m*e le re*t*enir !....
O *d*ieux ! *d*ieux de la *m*ort enne*m*is des é*p*ou*s*es,
Que *v*ous a*v*ais-*j*e *f*ait ? A *p*eine é*t*ais-*j*e à lui !
*T*rois *m*ois coulaient à *p*eine ! O soli*t*aire ennui !
O *t*om*b*e, ou*v*re *t*es *b*ras à la *v*eu*v*e e*xp*iran*t*e !
Eh ! *p*uisqu'il ne *v*it *pl*us, com*m*ent suis-*j*e *v*i*v*an*t*e ?
(Chénier, *Clytie*).

Remarquer dans les paroles de Monime (*Mithridate*, acte II, 6) que la note des soupirs et des sanglots apparaît chaque fois qu'elle s'abandonne à exprimer ses sentiments et disparaît chaque fois qu'elle réfléchit et parle de ce que sa situation l'oblige à dire :

Oui, *P*rince, il n'est *pl*us *t*emps *d*e le *d*issimuler :
*M*a *d*ouleur, *p*our *s*e *t*aire, a *t*rop *d*e *v*iolence.
[Un rigoureux devoir me condamne au silence ;]
*M*ais il *f*aut *b*ien en*f*in, [malgré ses dures lois,]
*P*arler *p*our la *p*remière et la *d*ernière *f*ois.
[Vous m'aimez dès longtemps]. Une égale *t*en*d*re*ss*e
*P*our *v*ous *d*e*p*uis lon*gt*emps, *m*'a*ff*li*g*e et *m*'in*t*éresse.....

toute la scène supporte une étude de ce genre.

J'en ai fait pénitence ; et, le genou plié,
J'ai vingt ans au désert pleuré, gémi, prié
(Hugo, *Burgraves*, II, 6).

Non, non, je te défends, Céphise de me suivre.
Je confie à tes soins mon unique trésor :
Si tu vivois pour moi, vis pour le fils d'Hector.
Songe à combien de rois tu deviens nécessaire,
De l'espoir des Troyens seule dépositaire,
Veille auprès de Pyrrhus ; fais-lui garder sa foi.
S'il le faut, je consens qu'on lui parle de moi.
Fais-lui valoir l'hymen où je me suis rangée ;
Dis-lui qu'avant ma mort je lui fus engagée ;
Que ses ressentiments doivent être effacés ;
Qu'en lui laissant mon fils c'est l'estimer assez.
Fais connoître à mon fils les héros de sa race ;
Autant que tu pourras, conduis-le sur leur trace :
Dis-lui par quels exploits leurs noms ont éclaté,
Plutôt ce qu'ils ont fait, que ce qu'ils ont été ;
Parle-lui tous les jours des vertus de son père,
Et quelquefois aussi parle-lui de sa mère
(Racine, *Andromaque*, IV, 1).

Phaedime, si je puis, je ne le verrai plus.
Malgré tous les efforts que je pourrois me faire,
Je verrois ses douleurs, je ne pourrois me taire
(Id., *Mithridate*).

Je passois jusqu'aux lieux où l'on garde mon fils.
Puisqu'une fois le jour vous souffrez que je voie
Le seul bien qui me reste et d'Hector et de Troie,
J'allois, Seigneur, pleurer un moment avec lui :
Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui
(Id., *Andromaque*).

Jamais femme ne fut plus digne de pitié
(Id., *Phèdre*).

Et si Monime en pleurs ne vous peut émouvoir,
Si je n'ai plus pour moi que mon seul désespoir,

Au *p*ied du *m*ê*m*e au*t*el où *j*e sui*s* a*tt*endue,
*S*eigneur, *v*ous *m*e *v*errez, à *m*oi-*m*ê*m*e rendue,
*P*ercer ce *t*ris*t*e cœur qu'on *v*eut *t*yranniser,
Et dont *j*amais encore *j*e n'ai *p*u dis*p*oser
(Id., *Mithridate*),

*P*eu*t*-ê*t*re, ô *m*on en*f*ant, seul, sans nom, sans *p*a*t*rie,
Gé*m*is-*t*u, *v*aga*b*ond, *p*ar la *p*luie et le *v*ent,
*S*ur la *t*erre *B*ar*b*are ou sur le *f*lot *m*ou*v*ant ;
Ou, *p*our *t*ou*j*ours, le long des *t*rois *F*leu*v*es *f*unè*b*res,
*C*h*è*re â*m*e, ha*b*i*t*es-*t*u les *m*ue*tt*es *t*énè*b*res,
*T*andis qu'un *p*lus heureux qui n'est *p*as de *m*on sang,
*P*rend *t*on *s*ce*pt*re et *j*ouit du *j*our é*b*louissant !
(Leconte de Lisle, *L'Apollonide*).

Hélas ! on ne craint *p*oint qu'il *v*enge un *j*our son *p*ère ;
On craint qu'il n'e*ss*uyât les larmes de *s*a *m*ère.
Il *m*'auroit *t*enu lieu d'un *p*ère et d'un é*p*oux ;
*M*ais il *m*e *f*aut *t*out *p*erdre, et *t*ou*j*ours *p*ar *v*os coups
(Racine, *Andromaque*).

Les labiales et labio-dentales peuvent aussi ajouter et communiquer aux spirantes la note méprisante qui leur est propre :

*P*rosternez-*v*ous de*v*ant l'a*ss*a*ss*in tout-puissant,
Et lé*ch*ez-lui les *p*ieds *p*our e*ff*acer le sang
(Hugo, *Les Châtiments*).

On reverra utilement à ce point de vue les exemples cités aux p. 304 et suivantes.

IV

L'HIATUS

D'après la règle classique l'*hiatus* ou rencontre de deux voyelles quelconques est interdit entre deux mots dans l'intérieur d'un vers, à moins que les deux voyelles ne soient séparées par un *e* féminin qui s'élide ou par une consonne quelconque qui ne se prononce pas. Cette règle n'est qu'un tissu de contradictions. Du moment qu'une consonne n'a pas besoin de se prononcer pour empêcher l'hiatus, c'est que la règle est faite pour les yeux ; c'est dire qu'il ne faut pas que deux voyelles se rencontrent sur le papier. A ce taux il y aurait deux hiatus dans le vers suivant :

> Je viens selon l'usag*e a*ntique *e*t solennel,

ce qui est absurde.

Si nous voulons comprendre quelque chose à la question il est indispensable que nous remontions à la cause qui a déterminé la proscription de l'hiatus. C'est, comme chacun sait, le désir d'éviter la suite de deux sons dont la rencontre eût produit un effet désagréable *sur l'oreille*. Il s'agit donc de prononciation, non d'orthographe. On a proscrit la rencontre de deux voyelles prononcées. Il n'y a donc pas d'hiatus dans

> l'usag*e a*ntique

puisque l'*e* n'est pas prononcé. On en a conclu par une généralisation imprudente que toutes les fois qu'un *e* était élidé devant une voyelle initiale il n'y avait pas d'hiatus, et que par conséquent il n'y en avait pas dans

> la journ*ée é*tait belle.

C'est une fausse analogie. Du moment que l'*e* est élidé, il n'existe plus et les deux *é* sont en contact. Il y a donc hiatus. Il faut ajouter qu'aujourd'hui dans la prononciation proprement française il n'y a pas la moindre différence entre

J'ai vu ma mère immol*ée à* mes yeux

et

J'ai vu mon père immol*é à* mes yeux.

Ce vers de Racine :

Seigneur, vous m'avez v*ue* attach*ée à* vous nuire

ne perdrait absolument rien de sa beauté et se prononcerait exactement de la même manière s'il était au masculin :

Seigneur, vous m'avez v*u* attach*é à* vous nuire.

Or, comme nous l'avons mainte fois expliqué dans cet ouvrage et comme M. Saint-Saëns le proclame avec raison dans son *Harmonie et Mélodie* : « Les vers ne sont certainement pas faits pour être lus seulement des yeux, en silence ; ils sont faits pour être dits ».

Quant aux consonnes que l'on écrit bien qu'on ne les prononce pas, la plupart ont été prononcées à une époque plus ou moins ancienne ; ainsi on a prononcé *la hache* avec un *h* aspiré ; mais aujourd'hui l'*h* dit aspiré ne se prononce pas plus que celui du mot *homme*, qui ne s'est jamais prononcé. L'*s* final du mot *souris* s'est prononcé au Moyen Age ; on a dit la *souris est prise* en prononçant l'*s* ; mais Chifflet nous apprend qu'au XVIIe siècle il n'était déjà prononcé devant aucune voyelle. Dès le jour où une consonne a cessé d'être prononcée elle a cessé d'empêcher la rencontre des deux voyelles qu'elle séparait et l'hiatus s'est produit. Pour ne pas faire l'histoire de la prononciation du français, nous ne nous occuperons guère que de la prononciation actuelle et nous

devrons reconnaître qu'aucun *h*, quel qu'il soit, ne peut empêcher l'hiatus et que si la poésie doit éviter :

le roi en rit

elle ne saurait tolérer :

La chanson de ma mie et du bon *roi Henri*
(MUSSET) ;

que toute voyelle nasale non suivie d'un *n* qui se prononce fait hiatus devant une autre voyelle :

un chem*in in*terdit ;

enfin que toute voyelle suivie d'une consonne qui ne se prononce pas est exactement dans les mêmes conditions qu'une voyelle finale. Il en résulte que les poètes qui ont écrit *nud* devant voyelle n'ont pas supprimé l'hiatus et n'ont été que ridicules :

C'est hideux ! Satan *nud* et ses ailes roussies
(HUGO).

En outre, si la rencontre de deux voyelles est désagréable et doit être évitée entre deux mots, le même concours de voyelles produisant le même effet à l'intérieur d'un mot doit faire rejeter de notre versification tous les mots dans lesquels il y a contact immédiat entre deux voyelles qui se prononcent. Pourtant les poètes semblent plutôt rechercher les mots de ce genre que de les fuir. Il y a entre ce fait et la règle de l'hiatus une contradiction qui n'a pas échappé à certains critiques : « Quoi de plus doux que les mots *camélia*, *miette*, *suave*, *fluide*, *ébloui*, *joyeux* ? Ces mariages de voyelles dans le sein des mots ne donnent-ils pas lieu à de charmantes harmonies ? Qu'on m'explique donc alors comment, dès que les mots sont séparés, ces rencontres deviennent cacophoniques, surtout

lorsqu'en réalité, dans le débit, il y a très peu de séparations de mots absolues, et que le cours de la diction unit les termes les uns aux autres presque aussi étroitement que les syllabes entr'elles » (E. Legouvé). D'Alembert avait déclaré auparavant cette proscription de l'hiatus assez bizarre « parce qu'il y a une grande quantité de mots au milieu desquels il y a concours de deux voyelles, et qu'il faudrait donc aussi par la même raison interdire à la poésie ». Becq de Fouquières distingue entre les cas, p. 290 et suiv. Il pense que l'on ne peut tolérer l'hiatus entre deux voyelles dont la première est tonique, parce que l'accent tonique allonge la voyelle qu'il frappe et qu'une voyelle tend à abréger une autre voyelle qui la précède immédiatement. C'est une erreur étayée de deux autres erreurs. Que l'hiatus est tolérable et même parfois agréable entre deux voyelles dont la première est tonique, la suite de cette étude va le montrer surabondamment. L'*u* du mot *nu* est aussi bref que possible même quand ce mot porte un accent rythmique. Une voyelle longue en hiatus s'abrège en grec, mais non pas en français ; dans *l'écrou est tombé*, l'*ou* est aussi long que dans *l'écrou va tomber*. Il est bon de ne pas attribuer à une langue la phonétique d'une autre ; encore faut-il noter qu'en grec il n'y a que dans les anapestiques qu'une voyelle longue en hiatus s'abrège lorsqu'elle porte le temps marqué. Il y a d'ailleurs dans le chapitre de Becq de Fouquières sur l'hiatus quelques remarques excellentes, mais les principes sont faux.

Voici quelques exemples qui montreront par leur simple rapprochement que la rencontre de deux voyelles n'est nullement plus désagréable entre deux mots que dans l'intérieur d'un même mot.

1° La première voyelle est *i* :

Que la Grèce eût jeté sur l'autel de D*ia*ne
(Musset, *Rolla*).

Fit au ruisseau céleste un lit de d*ia*mant
(Id., *Une bonne fortune*).

O vent donc, puisque vent *y a*
(LA FONTAINE, IX, 7).

Un cheval effaré qu*i hen*nit dans les cieux
(HUGO, *Châtiments*);

(ne pas oublier que *hennit* se prononce *ani*).

Au milieu des sanglots d'une insomn*ie a*mère
(MUSSET, *Rolla*).

L'*Io*nie est divine : heureux tout fils d'Homère
(SAINTE-BEUVE).

Avec des cris stridents plut une plu*ie ho*rrible
(HEREDIA, *Stymphale*).

Sur sa lèvre entrouverte oubl*iant* sa prière
(MUSSET, *Nuit de mai*).

Le scandale est de mode ; il se rel*ie en* veau
(ID., *Une bonne fortune*).

Inqu*ié*tait parfois ma course ou mon sommeil
(HEREDIA, *Nessus*).

Regarde ; — elle a pr*ié* ce soir en s'endormant
(MUSSET, *Rolla*).

La sour*is é*toit fort froissée
(LA FONTAINE, IX, 7);

« l'*s* ne se lie pas, ce que au XVIIe siècle note Chifflet » (Littré).

Que les monts de Phryg*ie é*panchent vers la plaine
(HEREDIA, *Marsyas*).

Où la Pléiade avec Sir*ius* se confond
(Hugo).

J'entends les chiens sacrés qui *hu*rlent sur ma trace
(Heredia, *La magicienne*).

Les tigres ont rompu leurs jougs et, m*iau*lant
(Id., *Bacchanale*).

Vous, avec vos pensers qu*i* *hau*ssent votre front
(Hugo, *Feuilles d'automne*).

Et flairent dans la nuit une odeur de l*ion*
(Heredia, *Fuite de centaures*).

De miel et d'ambrois*ie* *on*t doré cette histoire
(Musset, *Une bonne fortune*).

Que ce l*ien* de fer que la nature a mis
(Id., *Namouna*).

Se rall*ie* *in*quiet autour du père seul
(Hugo, *Feuilles d'automne*).

2° La première voyelle est *ü* :

L'auditoire étoit sourd aussi bien que m*uet*
(La Fontaine, X, 11).

... Ah ! folle que t*u* *es* !
(Musset, *Namouna*).

Un chat-h*uan*t s'en vint votre fils enlever
(La Fontaine, IX, 1).

La tort*ue* *en*levée, on s'étonne partout
(Id., X, 3).

Car ton cœur veut goûter cette douceur cr*u*elle
(HEREDIA, *Artemis*).

Sentant à sa chair n*ue* errer l'ardent effluve
(ID., *Le tepidarium*).

Enfin, le Soleil vit, à travers ces n*ué*es
(ID., *Stymphale*).

A l'appel d*u* *H*éros s'enlevant d'un seul bond
(ID., *Persée et Andromède*).

Oh ! l'affreux s*ui*cide ! oh ! si j'avais des ailes
(MUSSET, *Rolla*).

Et sa bouche éperd*ue*, *i*vre enfin d'ambroisie
(HEREDIA, *Ariane*).

Fit un jour sur sa cr*ua*uté
(LA FONTAINE, X, 6).

Tomba, dit-on, jadis, d*u* *hau*t du firmament
(MUSSET, *Une bonne fortune*).

Hé bien ! dit le bramin au n*ua*ge volant
(LA FONTAINE, IX, 7).

Flairent un sang plus rouge à travers l'or d*u* *hâ*le
(HEREDIA, *Bacchanale*).

N*ue*, *a*llongée au dos d'un grand tigre, la Reine
(ID., *Ariane*).

Mais certains prétendent que lorsque la première des deux voyelles est un *i* ou un *ü* l'hiatus peut être permis à cause de la nature même de ces voyelles qui sont très voisines des semi-voyelles, c'est-à-dire des consonnes. La raison est évidemment mauvaise puisque dans les cas considérés l'*i* et l'*ü*

sont purement voyelles ; nous allons voir d'ailleurs que l'étude des autres voyelles donne pour le phénomène en question des résultats analogues :

3° La première voyelle est *a* :

Avant tout, le Ch*ao*s enveloppait les mondes
(Id., *La naissance d'Aphrodité*).

C'est le peuple qui vient ! c'est l*a haut*e marée
(Hugo, *Feuilles d'automne*).

La fille de Minos et de Pasiph*aé*
(Racine).

On le voit ç*à et* là bondir et disparaître
(Musset, *Une bonne fortune*).

L'œil était dans la tombe et regardait C*aïn*
(Hugo).

Les cinq Emirs vêtus de s*oie in*carnadine
(Heredia, *Le triomphe du Cid*).

Comme le roi S*aül* lorsqu'apparut David
(Hugo).

Au mâle rugissant l*a hu*rlante femelle
(Heredia, *Bacchanale*).

Et de ressusciter la n*aï*ve romance
(Musset, *Nuit de mai*).

Vous n'avez pas voulu qu'il eût la certitude
Ni la jo*ie i*ci-bas !
(Hugo, *Contemplations*).

En hiver Isp*ahan* et Tiflis en été
(Hugo).

Le bouton colossal qui fait ployer sa *ham*pe
(HEREDIA, *Fleur séculaire*).

4° La première voyelle est *é* :

Dé*i*fiant le pauvre sire
(LA FONTAINE, IX, 15).

La fum*ée y* pourvut, ainsi que les bassets
(ID., IX, 14).

Mon voisin l*éo*pard l'a sur soi seulement
(ID., IX, 3).

Balayer — j'en réponds ! — *ces ho*rdes devant vous
(HUGO, *Burgraves*).

Mon père vieux soldat, ma mère vend*ée*nne
(ID., *Feuilles d'automne*).

La flûte aux accords champêtres
Ne réjouit plus l*es hê*tres
(LAMARTINE, *Pensée des morts*).

Pourquoi moi-même à toi j'ose m'y r*éu*nir
(HUGO, *Burgraves*).

Et le glaive d'En*ée eû*t épargné Didon
(A. CHÉNIER, *Élégies*).

L'Oc*éa*n était vide et la plage déserte
(MUSSET, *Nuit de mai*).

Que la ville éta*gée en* long amphithéâtre
(HUGO, *Feuilles d'automne*).

A cheval et à p*ied en* bataille rangée
(DESPORTES) ;

Malherbe remarque avec raison que l'hiatus n'est pas empêché par la consonne puisqu'elle ne se prononce pas.

> A rendre la brebis agr*éa*ble au bélier
> (HEREDIA, *A Hermès criophore*).

> Où, parfois, se débat *et hen*nit un cheval
> (ID., *Le Thermodon*).

> Et qui, ferm*ée à* peine aux regards étrangers
> (HUGO, *Feuilles d'automne*).

> Et lutte de clart*é a*vec le météore
> (VIGNY, *Eloa*).

> Chronos est prisonnier ; G*éo* tremble asservie
> (HUGO).

> Voyoit sans s'étonner notre arm*ée au*tour d'elle
> (RACINE, *Bajazet*).

> Ils voient, irradiant du Bél*ier au* Verseau
> (HEREDIA, *Le ravissement d'Andromède*) ;

« l'*r* ne se lie jamais » (Littré).

> Voilà d'abord
> Le cerf donn*é au*x chiens. J'appuie et sonne fort
> (MOLIÈRE).

> Argos et Ptél*éon*, ville des hécatombes
> (MUSSET).

> La tortue enlev*ée*, *on* s'étonne partout
> (LA FONTAINE, X, 3).

5° La première voyelle est *u* (*ou*) :

Il tr*oua* l'effrayant plafond torrentiel
(Hugo, *Suprématie*).

Je pensai tout à co*up à* faire une conquête
(Musset, *Une bonne fortune*) ;

« le *p* ne se lie pas » (Littré).

Sur les corps convulsifs les fauves ébl*ouis*
(Heredia, *Bacchanale*).

Mainte r*oue y* tient lieu de tout l'esprit du monde
(La Fontaine, X, 1).

Sec*oué* vers le seuil les longs manteaux sanglants
(Heredia, *La magicienne*).

Le printemps sur la j*oue e*t le ciel dans le cœur
(Musset, *Une bonne fortune*).

En sec*ouan*t leurs becs sur leurs goîtres hideux
(Id., *Nuit de mai*).

Peindrons-nous une vierge à la j*oue em*pourprée
(Id., *Ibid.*).

Était duc de S*oua*be et comte chef de guerre
(Hugo, *Burgraves*).

Le vieux Parmis les v*oue à* l'immortelle Rhée
(Heredia, *Le laboureur*).

Ces exemples suffisent. On pourrait les multiplier à l'infini, mais ce serait sans utilité ; ceux que nous avons donnés valent pour ceux que nous avons omis. Ce que nous venons

d'établir pour *a* convient évidemment à toutes les voyelles éclatantes, ce qui est vrai de *é* l'est aussi de toutes les voyelles claires, ce qui s'applique à *u* peut être démontré pour toute voyelle sombre. Et quand nous disons toutes les voyelles éclatantes, toutes les voyelles claires, toutes les voyelles sombres, il ne faut pas oublier d'y comprendre les voyelles nasales :

L'Océ*an é*tait vide et la plage déserte
(MUSSET, *Nuit de mai*).

Du goujon ! c'est bien là le dîner d'*un hé*ron
(LA FONTAINE, VII, 4).

Leur prêta son grand s*ein au*x mamelles fécondes
(HEREDIA, *La naissance d'Aphrodite*).

Voit un pige*on au*près : cela lui donne envie
(LA FONTAINE, IX, 2).

Ce qu'il est particulièrement important de remarquer ici, c'est que parmi tous les exemples que nous venons de citer il n'y en a pas un seul qui présente un hiatus désagréable. Plusieurs au contraire sont délicieux et quelques-uns même ont été souvent signalés comme tels. Notre règle se trouve donc en défaut encore sur ce point, si bien qu'il n'en reste rien, puisqu'elle avait pour but d'écarter des rencontres de sons disgracieuses et qu'elle en repousse de charmantes. Au XVIe siècle l'hiatus était permis sans restriction ; en voici quelques exemples irréprochables :

T*u en* pourras dicter lo*y ou é*pistre
(MAROT).

Vous qu*i a*vez pour moi souffert peine *et in*jure,
Qu*i à* ma seiche soif *et à* mon aspre faim
Donnastes de bon cœur votre *eau et* votre pain
(A. D'AUBIGNÉ).

*Où a*llez-vous, filles du ciel ?
(RONSARD).

Qu*i o*se a peu souvent la fortune contraire
(RÉGNIER).

Désirerai-je un règne *ou un* empire ?.....
Pour du loyer quelque beau l*ai é*crire.....
Ne sais si Dieu les voudr*a em*ployer.....
Amende-t*oi*, *ô* règne transitoire
(MAROT, *Ballades*).

T*u e*s des vieux et jeunes adorée.....
Viens donc ic*i*, *ô* source de tous biens.....
Viens, fusses-t*u aux* champs Élysiens
(ID., *Cantique à la déesse Santé*).

Qu'en voyant sa grâce niaise,
On n'étoit pas moins gai n*i ai*se.....
Auss*i en* riant on le pleure,
Et en pleurant on rit à l'heure
(ID., *Épitaphe de Jean Serre*).

Il demeure en danger que l'âme, qu*i e*st née
Pour ne mourir jamais, meure éternellement
(MALHERBE).

La Garde, tes doctes écrits
Montrent les soins que t*u a*s pris
(ID.).

Mais souvent les poètes de cette époque usèrent maladroitement de cette licence. C'est pourquoi le XVIIe siècle proscrivit l'hiatus en bloc ; c'était un autre excès. D'aucuns ont réagi plus ou moins timidement et toujours sans principe nettement arrêté. Ne serait-il pas possible de formuler une règle précise qui conciliât tout, sauvegardant les hiatus agréables et maintenant le principe excellent qui a suscité la règle du

xviie siècle et qui consiste à écarter les concours de sons désagréables ? C'est extrêmement facile si l'on part de la nature des sons qui entrent en jeu. Les hiatus agréables sont ceux qui présentent une modulation, les hiatus disgracieux sont ceux qui n'ont pas de modulation. Les hiatus ont une modulation quand les deux voyelles en contact ne se prononcent pas avec la même ouverture buccale, quand la première est plus fermée que la seconde ou au contraire plus ouverte ; les hiatus produisent l'effet d'un bégaiement, d'un ânonnement ou d'un bâillement quand les deux voyelles se prononcent avec la même ouverture buccale, *pari hiatu*, selon l'expression de Quintilien, et ont le même point d'articulation, c'est-à-dire quand les deux voyelles sont la même répétée. Ces derniers seulement sont à éviter, mais aussi bien dans la prose que dans les vers ; c'est le type

il va à Avignon.

En voici des exemples :

Il est bien doux d'avoir dans sa v*ie i*nnocente
(Chénier, *Élégies*) ;

Ne peut laisser son n*id*, *y* fait maint et maint tour
(Desportes) ;

Malherbe note déjà que la consonne ne se prononce pas et par suite n'empêche pas l'hiatus.

Elle s'en attrib*ue u*niquement la gloire
(La Fontaine, VII, 9).

Mon âme est deven*ue u*ne prison sonore
(Heredia, *La conque*).

Don*a A*nna pleurait. — Ils auraient bien un an
(Th. Gautier, *Albertus*).

Et le glaive a tranché le fil de s*a* *ha*rangue
(Heredia, *La revanche de Diego Laynez*).

...Vulcain, le Dieu cagneux,
Les emplo*ie* *à* sa forge, a confiance en eux
(Hugo, *Les temps paniques*).

L'Océ*an* *en* créant Cypris voulut s'absoudre
(Id., *Archiloque*).

D'une coque de noix j'ai fait un abri sûr
Pour un beau scarab*ée* *é*tincelant d'azur
(Chénier, *Pannychis*).

Don Rodrigue est à la chasse
Sans ép*ée* *e*t sans cuirasse
(Hugo, *Orientales*);

(en français proprement dit l'*e* du mot *et* est fermé).

Et, le soir, tout au fond de la vall*ée* *é*troite
(Id., *Voix intérieures*).

Chaumière où du foy*er* *é*tincelait la flamme
(Lamartine, *Milly*);

« l'*r* ne se lie jamais » (Littré).

Son cimi*er* *hé*raldique est ceint de feuilles d'ache
(Heredia, *Les conquérants de l'or*);

« l'*r* ne se lie pas » (Littré).

Calme, il forçait l'ess*aim* *in*visible et hideux
(Hugo, *Fin de Satan*).

Et que, suivant toujours le chem*in* *in*connu
(Heredia, *Les conquérants de l'or*).

Le ciel n'est point pour l'homme un tém*oin im*portun
(Hugo, *Chaulieu*).

Le temple est en ruine *au hau*t du promontoire
(Heredia, *L'oubli*).

Depuis Endymi*on*, *on* sait ce qu'elle vaut
(Musset, *Une bonne fortune*).

Nous avons vu tout à l'heure que les hiatus qui ne sont pas désagréables ne le sont pas plus entre deux mots que dans l'intérieur d'un même mot. La proposition contraire est également vraie : un hiatus qui est désagréable entre deux mots ne l'est pas moins dans l'intérieur d'un mot :

A tout être cr*éé* possédant équipage
(Musset, *Une bonne fortune*).

Il fut tout étonné d'ouïr cette *coh*orte
(La Fontaine, X, 14).

Où c'est la loi féroce et dure ; ici B*aa*l
(Hugo).

La blanche Ol*oo*ssone à la blanche Camyre [1]
(Musset).

Voici ton heure, ô roi de Senn*aa*r, ô chef
(Leconte de Lisle, *L'oasis*).

Les mots de ce genre sont ou des mots français d'origine savante comme *créer*, *cohorte*, ou des mots étrangers. Tous sont contraires au génie propre et populaire de notre langue. Certains poètes recherchent les noms propres de ce genre à cause de leur étrangeté. C'est simplement de leur part un manque de

1. Il est curieux que le vers de Chénier dont celui-ci est un ressouvenir présente aussi un hiatus blâmable :

La blanche Galat*ée et* la blanche Néère.

goût. L'effet bizarre que ces mots produisent sur notre oreille ne suffit pas pour leur donner droit de naturalisation dans la poésie française.

Donc il n'y a d'hiatus à éviter que l'hiatus proprement dit, celui qui a lieu entre deux voyelles de même ouverture buccale, entre la même voyelle répétée deux fois.

Il en est de cette interdiction comme de la plupart des règles de la poésie : le poète a le droit de les violer en vue d'un certain effet à produire.

L'hiatus peut faire onomatopée, peignant un bruit qui s'interrompt pour se reproduire, ou simplement se prolonge, tel le hennissement d'un cheval :

> . . . l'a fait à son retour punir
> Pour avoir entendu Babieç*a hen*nir
>
> (Hugo, *Le Cid exilé*).

Dans l'exemple suivant :

> A ces mots on cri*a ha*ro sur le baudet
>
> (La Fontaine, VII, 1),

c'est l'onomatopée que nous donnent les deux dernières syllabes du mot *brouhaha*.

Ce sont là des bruits éclatants en *a*, en voici un clair en *é* :

> La nu*ée é*clate !
> La flamme écarlate
> Déchire ses flancs. . .
>
> (Hugo, *Le feu du ciel*);

puis un autre en u^n :

> D'où vient qu'à l'horiz*on on* entend ce grand bruit
>
> (Id., *Feuilles d'automne*).

L'hiatus peut encore exprimer un choc, une saccade, un mouvement répété et saccadé ou simplement prolongé (suivant

que l'hiatus ressemble plutôt à un bégaiement ou à un bâillement) :

Puis malgré quelqu*es heur*ts et quelques mauvais pas
(La Fontaine, X, 1).

Quand un poing monstrueux, de l'ombre où l'horreur flotte
Sort, tenant aux cheveux la tête de Charlotte
Pâle du coup de hache et rouge du soufflet,
C'est la foule ; et ceci m*e heur*te et me déplaît
(Hugo, *Année terrible*).

Après bien du travail le coche arrive *au hau*t
(La Fontaine, VII, 9);

nous avons critiqué plus haut l'hiatus de cette expression « au haut » ; il semble qu'ici elle donne bien l'impression du dernier effort de l'attelage et de l'arrêt qui le suit.

Et pendant qu'il parlait, à son br*as ha*sardeux
La grande Durandal brillait toute joyeuse
(Hugo, *Le petit roi de Galice*),

mouvement prolongé.

Et bondis à travers l*a ha*letante orgie
(Heredia, *Artémis*).

Le désir me harcèle *et hé*risse mes crins
(Id., *Nessus*),

frisson du désir.

Le bourreau vient, la foule effar*ée é*coutait
(Hugo, *Le marquis Fabrice*),

état haletant de la foule.

Qu'une femme pour vous s'est tach*ée e*t honnie
(Musset, *Les marrons de feu*) ;

on peut considérer que l'hiatus peint ici le hoquet de la colère.

La balance inclinant son bass*in in*certain.
(LAMARTINE, *L'infini dans les cieux*),

hésitation du plateau.

Enfin l'hiatus exprime bien toute espèce d'arrêt ou de prolongement au sens le plus général de ces idées :

Là, le bruit de l'org*ie* ; — *i*ci, le bruit des fers
(HUGO, *Burgraves*) ;

séparation des deux idées pour marquer leur opposition. Après avoir exposé tous les supplices infligés aux géants, Hugo dit :

Et Prométh*ée* ! *Hé*las ! quels bandits que ces dieux !
(ID., *Le Titan*) ;

il y a là une sorte d'arrêt équivalant à des points de suspension.

Il s'écr*ie*. *Il* a vu la terreur de Némée
(HEREDIA, *Némée*) ;

l'hiatus prolonge le cri et peint l'état haletant de la peur.

La houle s'enfle.....
Et déferle. Lui cr*ie*. *Il* hennit, et sa queue
(ID., *Le bain*) ;

les deux cris se succèdent, s'opposent et se correspondent.

L'entraîne, et quand sa bouche, ouverte avec effort,
Cr*ie*, *il* y plonge ensemble et la flamme et la mort
(CHÉNIER) ;

l'hiatus prolonge la note déjà si intense de *crie* et marque l'opposition des deux actions.

Vous savez, en été, comme on s'ennu*ie* *i*ci
(MUSSET, *Une bonne fortune*);

l'ennui fait trouver le temps long ; c'est cette idée qu'exprime le prolongement dû à l'hiatus.

Aux yeux de l'Allemagne en pro*ie* *à* leur fureur
(HUGO, *Burgraves*);

l'hiatus marque le déploiement de leur fureur.

Si grands que soient les rois, les pharaons, les mages
Qu'entoure une nu*ée* *é*ternelle d'hommages
(ID., *Zim-Zizimi*);

expression de l'immensité.

Regarde, avec l'Org*ie* *i*mmense qu'il entraîne
(HEREDIA, *Ariane*).

...la mer...
Verdo*ie* *à* l'infini comme un immense pré
(ID., *Floridum mare*).

Or, de Jérusalem, où Salomon mit l'arche,
Pour gagner Béthan*ie*, *i*l faut trois jours de marche
(HUGO, *Le Christ et le tombeau*);

arrêt et prolongement qui suscite l'idée de la distance à parcourir.

Note sur les faux cas d'hiatus.

On se demande dans tous les manuels si l'on doit élider un *e* muet devant le mot *oui* ou au contraire le laisser en hiatus devant ce mot et le compter pour une syllabe. La question est tellement simple qu'il est vraiment étrange qu'elle n'ait

pas été résolue par tout le monde. Le mot *oui* est en réalité *wi*; il commence par une consonne, celle qu'on appelle le *w* anglais. Par conséquent aucune voyelle ne peut s'élider sur son initiale ni être en hiatus avec elle. Il n'y a pas plus d'hiatus dans *le oui* que dans *le non*. La prononciation que nous venons d'indiquer était déjà celle du XVII[e] siècle comme le prouvent les exemples suivants, et elle remonte à l'époque où ce mot est devenu monosyllabique :

.....qu'on me vienne aujourd'hui
Demander : « Aimez-vous ? » Je répondrai que *oui*
(LA FONTAINE, *Clymène*).

Quoi ! de ma fille ? — *Oui* ; Clitandre en est charmé
(MOLIÈRE, *Femmes savantes*).

Moi, ma mère ? — *Oui*, vous. Faites la sotte un peu
(ID., *Ibid.*).

Eh ? c'est-à-dire *oui* ? Jaloux à faire rire ?
(ID., *École des femmes*).

Molière a quelquefois élidé un *e* devant ce mot; mais ce n'est chez lui qu'un archaïsme conforme à l'usage qui s'était établi alors que le mot était dissyllabe :

Toi, mon maître ? — *Oui*, coquin ! m'oses-tu méconnoître ?
(ID., *Amphitryon*).

Tu te dis Sosie ! — *Oui*. Quelque conte frivole
(ID., *Ibid.*).

C'est vous, seigneur Arnolphe ? — *Oui*, mais vous... ? —
[C'est Horace
(ID., *École des femmes*).

Chez les poètes modernes cet archaïsme n'est plus excusable : ils se sont laissé tromper par l'orthographe dans ce cas comme dans tant d'autres :

Je voudrais à mon tour te dire, s'il te plaît,
Deux mots. — A l'épée? *Oui*. — Veux-tu le pistolet?
(HUGO, *Marion de Lorme*).

Montfleury entre en scène? *Oui*, c'est lui qui commence
(E. ROSTAND, *Cyrano*).

Il n'y a pas non plus d'hiatus dans les exemples tels que le suivant :

Lui dit : Ce sont ic*i h*iéroglyphes tout purs
(LA FONTAINE, IX, 8).

Le mot « hiéroglyphe » commence non par un *i* mais par un *yod*; l'*h* n'est pas aspiré : on dit *déz-yéroglif*.

V

LA RIME

La rime est comme l'hiatus un des chapitres sur lesquels on a le plus écrit et un de ceux sur lesquels on a publié le plus d'erreurs. Quelques-unes font autorité et ont passé dans l'usage courant.

En somme tout ce qui concerne la rime peut se ramener à quelques points ; nous résumerons en les précisant et en les rectifiant ceux que l'on traite généralement dans les manuels et nous y ajouterons nos observations personnelles :

1° Il faut rimer pour l'oreille et non pour l'œil. Lancelot disait déjà au milieu du XVIIe siècle : « La rime n'est pas autre chose qu'un même son à la fin des mots : je dis même son et non pas mêmes lettres. Car la rime n'étant que pour l'oreille et non pour les yeux, on n'y regarde que le son et non l'écriture : ainsi *constans* et *temps* riment très bien ». Personne ne saurait plus aujourd'hui contester ce principe. L'idée de rimer pour les yeux, a dit un critique (Clair Tisseur, *Observations sur l'art de versifier*, p. 4), n'est pas moins plaisante que ne serait celle de peindre pour le nez.

2° La première condition pour que deux mots puissent rimer ensemble, c'est que leurs voyelles toniques soient homophones, soient la même voyelle ; l'exemple des grands poètes, auquel certains croient devoir se ranger dans les cas qui leur paraissent douteux, n'est souvent qu'un exemple d'erreur et ne saurait faire autorité. Ainsi les vers suivants ne riment pas parce que les voyelles placées à la rime n'ont pas le même timbre, l'une étant ouverte et l'autre fermée :

Ce petit-fils tyran, ce grand-père oppri*mé* !
Comme janvier cherchait à plaire au mois de *mai*

(HUGO, *Petit Paul*).

C'est la musique éparse au fond du mois de *mai*
Qui fait que l'un dit : J'aime, et l'autre, hélas : J'ai*mai*
(Id., *L'art d'être grand-père*).

Terre de la patrie, ô sol trois fois sac*ré*,
Parlez tous ! Soyez tous témoins que je dis v*rai*
(Leconte de Lisle, *Les Erinnyes*).

Si bien qu'on croit entendre en sa voix claire et g*aie*
Sonner allègrement les sequins de la p*aie*
(Hugo, *Légende des siècles*).

Il s'était si crûment dans les excès plon*gé*
Qu'il était dénoncé par la caille et le *geai*
(Id., *Le satyre*).

Quoi ! je vais donc mourir ! O Dieu, vers qui je *vais*,
Je pardonne à tous ceux qui m'ont été mau*vais*
(Id., *Le roi s'amuse*) ;

la prononciation *je vè* existe en français, mais la seule courante et bonne est *je vé*. Il faut noter d'ailleurs d'une manière générale que plusieurs des rimes condamnées ici reposent sur des prononciations dialectales.

Lorsqu'il eut bien fait voir l'héritier de ses t*rônes*
Aux vieilles nations comme aux vieilles cou*ronnes*
(Id., *Napoléon II*).

Par sa mère, autrefois, la Présidente *de*. . . ;
Mais sous cette rigueur faisant aimer son *Dieu*
(Sainte-Beuve, *Pensées d'août*) ;

ne rime pas, malgré la note par laquelle l'auteur a cru justifier cette rime.

Daigne protéger notre chasse,
Châsse
De monseigneur saint Godefroi
(Hugo, *La chasse du burgrave*).

Il est remarquable que dans cette pièce si souvent citée pour la richesse de ses rimes les deux premiers vers ne riment pas. Ce qui empêche *chasse* de rimer avec *châsse* n'est pas la légère différence de quantité qu'il y a entre les deux *a*; c'est que ces mots mettent en présence un *a* ouvert et un *a* fermé :

Si je pouvais couvrir de fleurs mon ange *pâle* !
Les fleurs sont l'or, l'azur, l'émeraude, l'o*pale*...
Des étoiles éclore aux trous noirs de leurs cr*ânes*,
Dieu juste ! et par degrés devenant diaph*anes* .

(Hugo).

Point de siècle ou de nom sur cette agreste p*age*.
Devant l'éternité tout siècle est du même *âge*

(Lamartine, *Milly*).

3° Cette condition, l'homophonie des voyelles, ne suffit pas : *verre d'eau* ne rime pas avec *tombeau*, ni *pain* avec *main*, ni *tue* avec *venue* ; ce ne sont là que des assonances et dans les poèmes rimés elles ne doivent être tolérées que lorsque les vers riment deux à deux ; mais dans cette condition elles sont préférables à une rime riche toutes les fois qu'il n'y a pas de raison pour mettre la rime particulièrement en relief. En voici quelques exemples que je prends au hasard dans *Rolla* :

Oh ! maintenant, mon Dieu, qui lui rendra la vie ?
Du plus pur de ton sang tu l'avais rajeunie...
Tout ici, comme alors, est mort avec le temps,
Et Saturne est au bout du sang de ses enfants.....
Ainsi, mordant à même au peu qu'il possédait,
Il resta grand seigneur tel que Dieu l'avait fait.....
Son orgueil indolent, du palais au ruisseau,
Traînait derrière lui comme un royal manteau...

4° Deux mots ne riment ensemble, à proprement parler, que s'ils présentent l'homophonie non seulement de la voyelle tonique, mais encore de toutes les consonnes *prononcées* qui

suivent cette voyelle, ou, dans le cas où cette voyelle est finale, de la consonne qui la précède. Ainsi *tenir* rime avec *partir*, *banni* avec *fini*, *moi* avec *loi*; dans ce dernier exemple la rime est constituée par les deux phonèmes *wa* (écrits *oi*).

5° Qu'est-ce maintenant qu'une rime riche ? c'est toute rime qui présente l'homophonie d'un élément de plus que ceux que nous avons signalés comme indispensables dans les exemples précédents. On lit partout que la rime riche est constituée par l'homophonie de la consonne d'appui, c'est-à-dire de la consonne qui précède la voyelle tonique ; c'est une erreur : *banni* et *fini* ne riment pas richement, car on ne peut s'appeler riche si l'on ne possède que l'indispensable. *Bannir* et *finir*, *parti* et *sorti*, *noir* et *soir* (c'est-à-dire *-war*), *Danaé* et *Pasiphaé* sont des rimes riches.

6° Parmi les consonnes venant après la voyelle tonique nous n'avons parlé que de celles qui *se prononcent* ; il faut dire un mot de celles qui s'écrivent sans se prononcer. Doit-on tenir compte de ces dernières en quelque façon ? En principe, NON. *Étranger*, rime parfaitement avec *changé*, *changés*, *remords* avec *mort*, *cor*, *lord*, etc. Voici une raison qui le montrera avec toute l'évidence désirable : il suffirait que l'on simplifiât un peu notre orthographe (ce qui sans doute ne tardera guère, car l'orthographe française s'est toujours modifiée deux ou trois fois par siècle), pour que toutes les prohibitions ineptes fondées sur les consonnes finales qui ne se prononcent pas, aillent en bloc rejoindre leurs inventeurs. Voici des rimes qui sont irréprochables, bien qu'elles ne soient parfois aux yeux de leurs auteurs que des assonances :

Nager autour de la car*ène*.....
C'était sur des mers loint*aines*
(H. DE RÉGNIER, *L'homme et la sirène*).

Et les grottes roses et n*oires*.....
Qu'il est mieux de ne pas y cr*oire*
(ID., *Ibid.*).

Chaque goutte de pluie est une de mes *larmes*.....
Car j'entends ton sanglot dans le vent où s'a*larme*
(Id., *Ibid.*).

Au métier où je tisse en fleurs qui leur res*semblent*.....
Dont les fils font trembler ma main qui les as*semble*
(Id., *Ibid.*).

Musset fait rimer excellemment dans *Rolla* : *héritier* et *métier* avec *moitié*.

Non ! croiriez-vous, je viens de le voir en tom*bant*,
Que Sirius, la nuit, s'affuble d'un tur*ban* ?
(E. Rostand, *Cyrano*).

..........La sage Pénélope
Ne fut pas demeurée à broder sous son *toit*,
Si le seigneur Ulysse eût écrit comme *toi*
(Id., *Ibid.*)

Chercher un protecteur puissant, prendre un pa*tron*,
Et comme un lierre obscur qui circonvient un *tronc*
(Id., *Ibid.*).

Non merci. Dédier, comme tous ils le *font*,
Des vers aux financiers ? se changer en bou*ffon*
(Id., *Ibid.*).

Non, merci. Déjeuner, chaque jour d'un cra*paud* ?
Avoir un ventre usé par la marche ? une *peau*
(Id., *Ibid.*).

Dans les exemples suivants l'auteur a cru devoir tricher sur l'orthographe pour rendre la rime bonne à la fois pour l'œil et pour l'oreille. L'oreille suffit ; s'il avait orthographié correctement la rime n'eût rien perdu :

Que tout l'art d'Hyagnis n'était que dans ce b*ui* ;
Qu'il a, grâce au destin, des doigts tout comme *lui*
(Chénier, *Les satyres*).

Oui, Carlos. — Seigneur duc, es-tu donc insen*sé* ?
Mon aïeul l'empereur est mort. Je ne le *sai*
Que de ce soir. . . . . . .

(Hugo, *Hernani*).

Votre gendre est affreux, mal bâti, mal tour*né*,
Marqué d'une verrue au beau milieu du *né*

(Id., *Le roi s'amuse*).

Enfin voici un exemple qui présente plusieurs cas et montre matériellement combien il est absurde de continuer à observer les règles classiques :

Plus d'un aveugle, au sommet du Parnasse,
Fit retentir de sublimes accords ;
On peut citer, parmi ceux qui s'y placent,
Milton, Homère, et puis d'autres encor.
Que font aux sourds les accents que soupirent
Le favori des immortelles sœurs ?
Juge éclairé des enfants de la lyre,
L'oreille seule en connaît la valeur

(E. Debraux).

« Il est difficile, dit Quicherat, de faire avec plus d'esprit une critique plus fondée. Notre poésie a conservé, des règles méticuleuses de Malherbe, bien des entraves que la raison ne justifie pas. Si la logique avait présidé à l'établissement des règles de la rime, toutes les consonances que l'oreille aurait déclarées pareilles, quelle que fût leur orthographe, auraient pu être associées ».

Il y a pourtant lieu de distinguer entre les consonnes finales qui ne se prononcent jamais, quelle que soit la position et le rôle syntaxique du mot, et celles qui peuvent se faire entendre si le mot est étroitement uni à ce qui suit, comme il arrive fréquemment dans les petits vers. En considération de ces cas, certains auteurs, tels que Becq de Fouquières, pensent qu'on ne doit pas faire rimer un mot qui se termine par une

consonne susceptible de se prononcer avec un mot terminé par une voyelle ou par une consonne ne se prononçant pas. La conclusion dépasse les prémisses ; le théoricien aurait gardé la juste mesure s'il avait dit que lorsqu'un mot terminé par une consonne qui ne se prononce pas à la pause est lié de telle sorte avec le mot suivant qu'elle doive se prononcer, il ne peut rimer qu'avec un mot terminé par la même consonne se prononçant. Cette règle est évidemment justifiée : faute d'y obéir le versificateur ferait des vers sans rime, malgré l'autorité de nos plus grands poètes qui ont souvent cru rimer richement alors qu'ils ne rimaient pas du tout, comme dans les exemples suivants :

On ne vit plus qu'Essling, Ulm, Arcole, Auster*litz* ;
Comme dans les tombeaux des romains abo*lis*
(Hugo, *L'expiation*).

Les jardinières, les four*mis*,
Les demoiselles, chastes *miss*
(Id., *L'église*).

Le Phébus sacré dans *Reims*,....
Des formes d'alexand*rins*
(Id., *Chansons des rues et des bois*).

Ils donnaient Chypre et Pa*phos* ;
Et leurs cheveux étaient *faux*
(Id., *Ibid.*).

Le reste existait-il ? — Le grand-père mou*rut*
Quand Sem dit à Rachel, quand Booz dit à *Ruth*
(Id., *Petit Paul*).

Deux verrous ont fermé sa porte pour ja*mais*,
L'un qu'on nomme Strasbourg, l'autre qu'on nomme *Metz*
(Id., *Le prisonnier*).

L'hiver a défleuri la lande et le cour*til*...
Le pétale fané pend au dernier pis*til* ;
(HEREDIA, *Brise marine*) ;

on prononce *courti* et *pistil*.

Dans la mare de pourpre où leurs larges pieds gl*issent*,
Prenant à quatre bras les cadavres qui *gisent*
(LAMARTINE, *Chute d'un ange*).

Sans doute ces vers assonent entre eux ; mais leur assonance est choquante au milieu des rimes, tandis que celle de deux voyelles finales ne l'est nullement. Dans l'exemple suivant il n'y a pas même assonance :

Ces arbres, ces rochers, ces astres, cette *mer* ;
Et toute notre vie était un seul ai*mer*
(LAMARTINE, *Novissima verba*).

7° Nous avons indiqué tout à l'heure que dans nombre de cas la rime suffisante est préférable à la rime riche. Il faut ajouter que dans aucun cas la rime ne doit être trop riche. Il est rare que les éléments homophones puissent dépasser deux syllabes sans que l'auteur ait l'air de jouer sur les mots, ce qui ôte à la poésie toute valeur artistique. L'art peut être gai, il ne doit pas cesser d'être sérieux et grave. Nous ne voulons pas parler ici d'exemples comme les suivants qui ne sont pour la plupart que des plaisanteries :

Tous les sold*ats qu'Argant tua*
Ne valaient p*as Gargantua*...
Dans la bataille, *Bradamante*
Ne frappait pas d'un *bras d'amante*...
On voit à l'hôpital maint *prodigue alité*
Qui pleure amèrement sa *prodigalité*...
La croissante cherté de ces *locaux motive*
Notre départ prochain par la *locomotive*...
Au fauteuil de Delille on place *Campenon*.
A-t-il assez d'esprit pour qu'on l'y *campe* ? — *Non*.

Nous songeons à des exemples sérieux, mais où les éléments homophones, fussent-ils monosyllabiques, fournissent une répétition qui semble prêter au jeu de mots, comme la répétition malheureuse de la syllabe *pai* dans ce vers de Racine :

Hélas ! si cette *pai*x dont vous vous re*pai*ssez
Couvroit contre vos jours quelques pièges dressés
(*Britannicus*, V, I).

A la rime l'effet est encore plus sensible et plus choquant que dans un même vers :

D'un portrait de Van Dyck ; puis sur le fin *tapis*
Agacer en jouant ses petits pieds *tapis*
A l'ombre du jupon........
(Th. Gautier, *Élégies*),

Assis sur ces rochers *déserts*,
Je suis dans le vague *des airs*
Le char de la nuit qui s'avance
(Lamartine, *Le soir*).

Si son ordre au palais vous a fait *retenir*,
C'est peut-être à dessein de vous ent*retenir*
(Racine, *Britannicus*, IV, 1).

Heur et malheur ! On vit ces deux homm*es s'étreindre*
Si fort que l'un et l'autre ils failli*rent s'éteindre*
(Musset, *Don Paez*).

Qui le saura ? — Pour moi, j'estime qu'une *tombe*
Est un asile sûr où l'espérance *tombe*
(Id., *Ibid.*).

Oui, c'est fini ; l'enfant a bu la coupe *sombre* ;
Sa débile raison s'évanouit et *sombre*
(Hugo, *La pitié suprême*).

Un ouvrier d'Egine a sculpté sur *la plinthe*
Europe, dont un dieu n'écoute pas *la plainte*
(Hugo, *Rouet d'Omphale*).

8° Reste la question complexe de la variété des rimes. Elle comprend deux points essentiels : l'alternance des rimes masculines et féminines et la non-assonance des rimes successives. Au moyen âge on ne voyait aucun inconvénient à faire des poésies tout entières en rimes masculines ou féminines, et l'on cultivait la laisse monorime où la répétition de la même assonance n'était limitée que par l'épuisement du vocabulaire. On reconnut au bout d'un certain temps qu'il résultait de ces deux pratiques une monotonie désagréable et peu artistique. L'art vit de variété aussi bien que de renouvellement. Aussi depuis le XVI[e] siècle les poètes soigneux ont évité scrupuleusement la succession des rimes du même sexe et des rimes assonant entre elles. On ne saurait trop louer ceux qui ont introduit dans notre poésie cette observance délicate, et par contre on ne saurait trop blâmer ceux de nos modernes décadents qui y ont renoncé, constituant le hasard seul arbitre de la succession des rimes. C'est un retour non pas à l'enfance de l'art, mais à l'absence d'art, et chez la plupart de ceux qui s'en sont rendus coupables ce n'est pas l'indication d'une théorie réfléchie et arrêtée, ni d'une recherche, malheureuse peut-être, mais louable, ce n'est qu'une marque d'impuissance.

Pourtant on ne peut pas trancher ainsi la question en quelques mots. Nous ne saurions trop nous élever contre ceux qui disent : voici la règle ; tout ce qui s'en écarte est mauvais. L'art ne comporte pas de dogmes. Avant de se conformer à une règle il faut l'examiner et en peser soigneusement la valeur. Celle de l'alternance des rimes masculines et féminines était excellente à l'origine, elle est absurde aujourd'hui. Les poètes qui n'y ont pas obéi ont eu raison puisqu'elle est mauvaise, mais ils ont eu le grand tort d'y substituer le hasard qui n'est pas un principe artistique. Cette règle était fondée sur la prononciation, comme il convient ; mais notre poésie a évolué et surtout notre langue a changé. La règle devait évoluer en même temps que la prononciation dont elle était l'interprète. Sont réputées rimes féminines toutes les finales ter-

minées par un *e* muet et masculines toutes les autres. Cette différence était très réelle et très nette à l'époque où l'on prononçait tous les *e* à la fin des mots. Aujourd'hui on n'en prononce plus aucun à la pause ; ils ont disparu par évolution phonétique. En sorte qu'il n'y a plus la moindre différence sensible pour la finale entre *bagarre* et *hasard*, entre *un dé* et *une idée*. Comme le disait déjà l'abbé d'Olivet au XVIIIe siècle : « Nous écrivons *David* et *avide*, un *bal* et une *balle*, un *pic* et une *pique*, le *sommeil* et il *sommeille*, *mortel* et *mortelle*, un *froc* et il *croque*, etc. Jamais un aveugle de naissance ne soupçonnerait qu'il y ait une orthographe différente pour ces dernières syllabes, dont la désinence est absolument la même ».

La distinction établie par la règle n'existant plus aujourd'hui, cette règle est sans valeur. Mais l'évolution phonétique n'a-t-elle pas substitué une autre différence à celle-là ? Est-ce que toutes les finales sont aujourd'hui masculines? En aucune façon. La rime *il chante* était considérée comme féminine parce qu'elle se terminait par un *e* comme la plupart des mots féminins ; or la plupart des mots terminés par un *e* muet finissent dans la prononciation, après la chute totale de cet *e*, par une consonne. Ce sont là aujourd'hui les vraies rimes féminines, et tous les mots dont la prononciation se termine par une voyelle sont des rimes masculines. Le sentiment de cette distinction est très net chez le peuple qui dit couramment *l'air est fraîche*, *une centime*, *la moustique*, *la sulfate*, *une légume*, parce que les mots *air*, *centime*, *moustique*, *sulfate*, *légume* se terminent par une consonne ; tandis qu'il fait masculins des mots tels que *entrée*, comme le montre entre autres choses l'orthographe *entrer du cirque*. Il en résulte que si je dis :

J'aime mieux y croire
Que d'y aller voir,

je fais deux vers de cinq syllabes qui riment richement, en

rimes féminines. Il en résulte qu'une pièce comme celle-ci de Verlaine (*Romances sans paroles*) est rimée :

C'est le chien de Jean de Nivelle
Qui mord sous l'œil même du guet
Le chat de la mère Michel ;
François-les-bas-bleus s'en égaie.

La lune à l'écrivain public
Dispense sa lumière obscure
Où Médor avec Angélique
Verdissent sur le pauvre mur...

toute la pièce est ainsi ; ce sont d'excellentes rimes ; il y en a quelques-unes dans le reste du morceau qui sont mauvaises par la faute du poète, mais cela n'ôte rien au principe. Seulement l'alternance des rimes masculines et féminines que le poète a cru fonder sur l'orthographe n'a rien de réel. En fait il y a alternance dans la première strophe, non pas que les rimes féminines soient la première et la quatrième, mais la première et la troisième. La deuxième strophe est tout entière en rimes féminines, malgré l'orthographe. De même la strophe suivante de Lamartine (*L'enthousiasme*) est tout entière en rimes féminines, ce qui est une négligence désagréable :

Ainsi quand tu fonds sur mon âme,
Enthousiame, aigle vainqueur,
Au bruit de tes ailes de flamme
Je frémis d'une sainte horreur ;
Je me débats sous ta puissance,
Je fuis, je crains que ta présence
N'anéantisse un cœur mortel,
Comme un feu que la foudre allume,
Qui ne s'éteint plus, et consume
Le bûcher, le temple et l'autel.

Voici deux strophes consécutives du même poète (*La poésie sacrée*) qui sont toutes en rimes masculines :

Sur mes os consumés ma peau s'est desséchée ;
Les enfants m'ont chanté dans leurs dérisions ;
Seul, au milieu des nations,
Le Seigneur m'a jeté comme une herbe arrachée.

Il s'est enveloppé de son divin courroux ;
Il a fermé ma route, il a troublé ma voie;
Mon sein n'a plus connu la joie,
Et j'ai dit au Seigneur : Seigneur, souvenez-vous.

Ce qu'il y a de plus beau peut-être dans les observances qui nous ont été léguées par l'usage, c'est que *ils essaient*, *ils paient* constituent une rime féminine, tandis que *ils s'élevaient*, *ils se mouvaient* font une rime masculine, *parce que ces derniers sont des imparfaits* ; cf. infra *Conclusion*, p. 463.

Les deux classes actuelles ne recouvrent donc qu'en partie les deux classes anciennes. Les anciennes rimes féminines terminées par *voyelle* + *e* sont devenues masculines, les anciennes rimes masculines terminées par une consonne qui a continué à se prononcer sont devenues féminines. Malgré cela, dans le plus grand nombre des cas il n'y a rien de changé. Voici, par exemple. un passage de *Rolla* qui observait bien l'alternance avec l'ancienne classification et qui continue à l'observer de la même manière avec la nouvelle :

Regrettez-vous le temps où d'un siècle barbare
Naquit un siècle d'or, plus fertile et plus beau ?
Où le vieil univers fendit avec Lazare
De son front rajeuni la pierre du tombeau ?
Regrettez-vous le temps où nos vieilles romances
Ouvraient leurs ailes d'or vers leur monde enchanté ;
Où tous nos monuments et toutes nos croyances
Portaient le manteau blanc de leur virginité ;
Où sous la main du Christ, tout venait de renaître ;
Où le palais du prince et la maison du prêtre,
Portant la même croix sur leur front radieux,
Sortaient de la montagne en regardant les cieux ;

Où Cologne et Strasbourg, Notre-Dame et Saint-Pierre,
S'agenouillant au loin dans leurs robes de pierre,
Sur l'orgue universel des peuples prosternés
Entonnaient l'hosanna des siècles nouveau-nés ;
Le temps où se faisait tout ce qu'a dit l'histoire ;
Où sur les saints autels les crucifix d'ivoire
Ouvraient des bras sans tache et blancs comme le lait ;
Où la Vie était jeune, — où la Mort espérait ?

Cette alternance produit un charme délicieux. Il est donc avantageux de continuer à l'observer, mais avec les modifications que nous avons indiquées, sans quoi elle disparaît en fait à tout moment.

Il n'en faut pas conclure qu'on ne doive jamais faire de poésies tout entières en rimes masculines ou en rimes féminines. Toutes les règles de la poésie peuvent et doivent être violées en vue d'un effet à produire. Le charme de l'alternance est dû à la variété qui en résulte, mais si l'on veut produire une impression d'uniformité, de monotonie, si l'on veut peindre un état ou une situation qui ne change pas, la non-alternance des rimes se recommande entre autres procédés. Voici un exemple où Verlaine (*Romances sans paroles*) a cherché et obtenu cet effet ; le morceau est tout en rimes féminines ; il en résulte une impression de monotonie, d'uniformité, à laquelle se joint, grâce au doux prolongement dû à la consonne finale de ces rimes, un effet de mélancolie qui concorde avec l'idée exprimée. La pièce est d'ailleurs mal écrite :

Je devine, à travers un murmure,
Le contour subtil des voix anciennes
Et dans les lueurs musiciennes,
Amour pâle, une aurore future !

Et mon âme et mon cœur en délires
Ne sont plus qu'une espèce d'œil double
Où tremblote à travers un jour trouble
L'ariette, hélas ! de toutes lyres !

O mourir de cette mort seulette
Que s'en vont, cher amour qui t'épeures,
Balançant jeunes et vieilles heures !
O mourir de cette escarpolette ?

Dans la pièce suivante le prolongement des rimes féminines, semblable au bruit d'un corde qui vibre et retentit encore après que l'archet l'a quittée, produit une impression de douceur qui est parfaitement en concordance avec l'idée ; mais la troisième strophe, dont les rimes sont en réalité masculines, fait tache dans le tableau :

Les donneurs de sérénades
Et les belles écouteuses
Echangent des propos fades
Sous les ramures chanteuses.

C'est Tircis et c'est Aminte,
Et c'est l'éternel Clitandre,
Et c'est Damis qui pour mainte
Cruelle fait maint vers tendre.

Leurs courtes vestes de soie,
Leurs longues robes à queues,
Leur élégance, leur joie
Et leur molles ombres bleues

Tourbillonnent dans l'extase
D'une lune rose et grise,
Et la mandoline jase
Parmi les frissons de brise

(Verlaine, *Mandoline*).

Il y a une chanson attribuée à Malherbe qu'il convient de rappeler ici. Ses rimes, toutes féminines, en font une sorte de berceuse. La présence de plusieurs vers de 9 syllabes rythmés à 3, 3, 3 renforce encore cet effet :

L'air est plein d'une haleine de roses
Tous les vents tiennent leurs bouches closes,
Et le soleil semble sortir de l'onde
Pour quelqu'amour plus que pour luire au monde.

On diroit à lui voir sur la tête
Ses rayons comme un chapeau de fête,
Qu'il s'en va suivre en si belle journée
Encore un coup la fille de Pénée.

Toute chose aux délices conspire,
Mettez-vous en votre humeur de rire ;
Les soins profonds d'où les rides nous viennent,
A d'autres ans qu'aux vôtres appartiennent.

Il fait chaud : mais un feuillage sombre
Loin du bruit nous fournira quelque ombre
Où nous ferons parmi les violettes
Mépris de l'ambre et de ses cassolettes.

Il est bien évident qu'une pièce toute en rimes masculines produiraient un effet opposé. Verlaine paraît s'y être trompé dans la strophe suivante (*Romances sans paroles*) où il semble avoir voulu peindre la langueur, la mélancolie et la monotonie ; il n'y a réussi en rien :

L'allée est sans fin
Sous le ciel, divin
D'être pâle ainsi !
Sais-tu qu'on serait
Bien sous le secret
De ces arbres-ci ?

ces vers sautillants de cinq syllabes et ces rimes sèches produisent le contraire de l'effet cherché.

L'autre point que nous avons à considérer, c'est l'assonance des rimes successives, que les poètes soigneux évitent métho-

diquement et avec raison, car elle engendre une monotonie désagréable et antiartistique ; c'est le défaut des exemples suivants :

Une clarté d'en haut dans mon sein descendit,
Me tenta de bénir ce que j'avais maudit ;
Et, cédant sans combattre au souffle qui m'inspire,
L'âme de la raison s'élança de ma lyre
(LAMARTINE, *L'homme*).

On en trouverait une dizaine d'exemples dans la même pièce qui n'a pas trois cents vers.

J'aurais dû, — mais, sage ou fou,
A seize ans on est farouche, —
Voir le baiser sur sa bouche
Plus que l'insecte à son cou.

On eût dit un coquillage ;
Dos rose et taché de noir.
Les fauvettes pour nous voir
Se penchaient dans le feuillage
(HUGO, *La coccinelle* ;

cette dernière strophe est la pire des deux parce que ses rimes sont à la fois assonantes et du même sexe. Il en est de même des exemples suivants :

L'Océan s'entr'ouvrit, et dans sa nudité
Radieuse, émergeant de l'écume embrasée,
Dans le sang d'Ouranos fleurit Aphrodité
(HEREDIA, *La naissance d'Aphrodité*).

Jamais Iphigénie, en Aulide immolée,
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée
Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé
En a fait sous son nom verser la Champmêlé
(BOILEAU).

La vie a dispersé, comme l'épi sur l'aire,
Loin du champ paternel les enfants et la mère,
Et ce foyer chéri ressemble aux nids déserts
D'où l'hirondelle a fui pendant de longs hivers
(LAMARTINE, *Milly*).

Quand de ses souvenirs la France dépouillée,
Hélas ! aura perdu sa vieille majesté,
Lui disputant encor quelque pourpre souillée
Ils riront de sa nudité !
Nous, ne profanons point cette mère sacrée.
Consolons sa gloire éplorée.
Chantons ses astres éclipsés
(HUGO, *Odes et ballades*).

Mais cette règle est comme les précédentes, le poète a le droit et le devoir de la violer parfois en vue d'un effet. D'abord effet de monotonie :

Souvenir, souvenir, que me veux-tu ? L'automne
Faisait voler la grive à travers l'air atone,
Et le soleil dardait un rayon monotone
Sur le bois jaunissant où la bise détone.

Nous étions seul à seule et marchions en rêvant,
Elle et moi, les cheveux et la pensée au vent.
Soudain, tournant vers moi son regard émouvant :
« Quel fut ton plus beau jour ? » fit sa voix d'or vivant
(VERLAINE, *Poèmes saturniens*).

Une impression analogue peut être obtenue par la répétition, non pas constante, mais seulement fréquente des mêmes rimes ou de rimes assonant entre elles. C'est le cas dans les deux pièces suivantes :

Une aube affaiblie
Verse par les champs
La mélancolie
Des soleils couchants.

La mélancolie
Berce de doux chants
Mon cœur qui s'oublie
Aux soleils couchants.
Et d'étranges rêves,
Comme des soleils
Couchants sur les grèves,
Fantômes vermeils,
Défilent sans trêves,
Défilent, pareils
A des grands soleils
Couchants sur les grèves

(Id., *Ibid.*).

Les huit premiers vers sont sur deux rimes ; les huit derniers assonent entre eux. L'effet produit par les rimes est renforcé par la répétition à l'intérieur des vers des mêmes séries de sons ou des mêmes mots, c'est-à-dire par la répétition des mêmes impressions. De tout cela sort un effet de monotonie, et par suite, dans le cas particulier, de tristesse et de mélancolie.

L'autre pièce, bien connue, est d'une facture plus compliquée :

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville,
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits !
Pour un cœur qui s'ennuie
O le chant de la pluie.

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure.
Quoi ! nulle trahison?
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi,
Sans amour et sans haine,
Mon cœur a tant de peine
(Id., *Romances sans paroles*).

Sans entrer dans le détail de l'analyse, voici les principaux éléments qui entrent en jeu dans cette pièce. D'abord la répétition des mêmes voyelles dans l'intérieur des vers et à la rime, chaque strophe ayant le même mot comme première et dernière rime, renforcé par la troisième rime :

Il pl*eu*re dans mon *cœu*r
... langu*eu*r
... *cœu*r
Je pl*eu*re sans raison
Dans ce *cœu*r qui s'éc*œu*re...
C'est b*ie*n la pire pe*i*ne... etc.

De là l'impression de monotonie. En outre le mouvement saccadé, sautillant et continu de la pluie est exprimé tout le long de la pièce par la répétition des consonnes. La pluie physique est surtout peinte par la combinaison des occlusives et des liquides :

*Il pl*eure dans mon *c*œur
*C*omme i*l pl*eut sur *l*a vi*ll*e,
*Q*ue*ll*e est cette *l*angueur
Qui *p*éné*tr*e mon *c*œur ?

Dans la troisième strophe, la pluie morale est surtout exprimée par la combinaison des occlusives et des sifflantes :

Il *p*leure *s*ans rai*s*on
Dans *ce* *c*œur *q*ui *s*'é*c*œure
*Q*uoi ! nulle *t*rahison ?
*C*e *d*euil est *s*ans raison ;

et de même dans la strophe suivante. Enfin l'affluence des

labiales *p*, *b*, répand dans toute la pièce comme une note sanglotante, cf. p. 320 à 324 ; et la seconde rime de chaque strophe, qui n'a pas de correspondante, mais rappelle en général par sa voyelle une autre rime, une autre note de la pièce : *ville-pluie*, *écœure-cœur*, *toits-pourquoi*, donne à tout le morceau quelque chose de vague et d'imprécis.

« La rime répétée multipliant ses consonances uniformes représente en quelque sorte les modulations ou les variations d'un thème unique », remarque M. Ch. Comte, *Les stances libres dans Molière*, p. 57, à propos d'*Amphitryon*. Les trois passages de cette pièce que nous citons ci-après sont indiqués par lui :

Ce ne sont point des badinages.
Le moi que j'ai trouvé tantôt
Sur le moi qui vous parle a de grands avantages ;
Il a le bras fort, le cœur haut :
J'en ai reçu des témoignages ;
Et ce diable de moi m'a rossé comme il faut :
C'est un drôle qui fait des rages.

(Molière, *Amphitryon*, II, 1).

C'est avec droit que mon abord vous chasse
Et que de me fuir en tous lieux
Votre colère me menace :
Je dois vous être un objet odieux :
Vous devez me vouloir un mal prodigieux ;
Il n'est aucune horreur que mon forfait ne passe,
D'avoir offensé vos beaux yeux.
C'est un crime à blesser les hommes et les Dieux,
Et je mérite enfin, pour punir cette audace,
Que contre moi votre haine ramasse
Tous ses traits les plus furieux.
Mais mon cœur vous demande grâce...

(*Ibid.*, II, 6) ;

« la rime a suivi jusqu'au bout les répétitions d'une même idée » (Ch. Comte, p. 57).

La reproduction des mêmes rimes dans le même ordre peut servir à rehausser le parallélisme de deux développements :

Amph. — Est-ce que du retour que j'ai précipité
Un songe, cette nuit, Alcmène, dans votre âme
 A prévenu la vérité ?
Et que m'ayant peut-être en dormant bien traité,
 Votre cœur se croit vers ma flamme
 Assez amplement acquitté ?
Alc. — Est-ce qu'une vapeur, par sa malignité,
 Amphitryon, a dans votre âme
Du retour d'hier au soir brouillé la vérité ?
Et que du doux accueil duquel je m'acquittai
 Votre cœur prétend à ma flamme
 Ravir toute l'honnêteté ?

(*Ibid.*, II, 2).

Même effet produit par des rimes assonant toutes entre elles ou du moins se rappelant les unes les autres, car l'*è* et l'*é* n'assonent pas puisqu'ils n'ont pas le même timbre, mais se rappellent nettement :

Nègres de Saint-Dom*in*gue, après combi*en* d'ann*ées*
De farouche silence et de stupidit*é*,
Vos peuplades sans nombre, au sole*il* enchaîn*ées*,
Se sont-elles de terre enf*in* déracin*ées*
Au souffle de la h*ai*ne et de la libert*é* ?
C'est ainsi qu'aujourd'hui s'év*ei*llent tes pens*ées*,
O Rolla ! c'est ainsi que bondissent tes fers,
Et que devant tes yeux des torches insens*ées*
Courent à l'infini, traversant les déserts

(Musset, *Rolla*).

De même une accumulation de faits analogues, une énumération d'idées parallèles sera bien mise en relief par des rimes assonant ou se rappelant :

L'impie Achab détruit, et de son sang tremp*é*
Le champ que par le meurtre il av*oi*t usurp*é* ;

Près de ce champ fatal Jézabel immolée,
Sous les pieds des chevaux cette reine foulée,
Dans son sang inhumain les chiens désaltérés,
Et de son corps hideux les membres déchirés ;
Des prophètes menteurs la troupe confondue,
Et la flamme du ciel sur l'autel descendue ;
Elie aux éléments parlant en souverain,
Les cieux par lui fermés et devenus d'airain,
Et la terre trois ans sans pluie et sans rosée ;
Les morts se ranimant à la voix d'Elisée

(RACINE, *Athalie*, I, 1).

Fais-lui valoir l'hymen où je me suis rangée :
Dis-lui qu'avant ma mort je lui fus engagée ;
Que ses ressentiments doivent être effacés ;
Qu'en lui laissant mon fils c'est l'estimer assez.
Fais connoître à mon fils les héros de sa race ;
Autant que tu pourras conduis-le sur leur trace :
Dis-lui par quels exploits leurs noms ont éclaté,
Plutôt ce qu'ils ont fait que ce qu'ils ont été ;
Parle-lui tous les jours des vertus de son père ;
Et quelquefois aussi parle-lui de sa mère.
Mais qu'il ne songe plus, Céphise, à nous venger :
Nous lui laissons un maître, il le doit ménager

(ID., *Andromaque*, IV, 1).

Je ne crois pas que sur la terre
Il soit un lieu d'arbres planté
Plus célébré, plus visité,
Mieux fait, plus joli, plus hanté,
Mieux exercé dans l'art de plaire,
Plus examiné, plus vanté,
Plus décrit, plus lu, plus chanté,
Que l'ennuyeux parc de Versailles

(MUSSET, *Sur trois marches de marbre rose*).

Quand il passait devant les vieillards assemblés,
Sa présence éclairait ces sévères visages ;
Par la chaîne des mœurs pures et des lois sages

A son cher Danemark nat*a*l il enchaîn*a*
Vingt îles, Fionie, Arnhout, Folster, Mon*a*,
Il bâtit un grand trône en pierres féod*a*les;
Il vainquit les saxons, les pictes, les vand*a*les,
Le celte, et le borusse, et le sl*a*ve aux ab*oi*s,
Et les peuples hag*a*rds qui hurlent dans les b*oi*s
(Hugo, *Le parricide*).

Et maintenant que l'homme avait vid*é* son verre,
Qu'il ven*ai*t dans un bouge, à son heure dernière
Cherch*er* un lit de mort où l'on pût blasphém*er* ;
Quand tout était fini, quand la nuit éternelle
Attend*ai*t de ses jours la dernière étincelle,
Qui donc au moribond os*ai*t parl*er* d'aim*er* ?
(Musset, *Rolla*).

La même impression d'insistance et d'accumulation peut être produite par les rimes léonines :

Le peuple est mutin*é*, nos amis assembl*és*,
Le tyran effray*é*, ses confidents troubl*és*
(Corneille).

Et quoi que nous dis*ions*, et quoi que nous song*ions*,
Les euménides s*ont* dans les relig*ions*
(Hugo, *Fraternité*).

Les exemples suivants sont un peu plus compliqués. Ce ne sont plus toutes les rimes qui se rappellent, mais seulement la majorité des rimes ; mais la note de leurs voyelles se répercute à l'intérieur des vers dans toute la tirade :

Sur quels pieds tombez-vous, parfums de Madel*ei*ne ?
Où donc vibre dans l'*ai*r une voix plus qu'hum*ai*ne ?
Qui de nous, qui de nous va devenir un Dieu ?
La Terre est aussi vi*ei*lle, aussi dégénér*ée*,
Elle branle une t*ê*te aussi désespér*ée*
Que lorsque Jean parut sur le sable des mers,
Et que la moribonde, à sa parole s*ain*te
Tressaillant tout à coup comme une femme enc*ein*te,

Sentit bondir en *elle* un nouvel univers.
Les jours sont revenus de Claude et de Tibère ;
Tout ici, comme alors, est mort avec le temps,
Et Saturne est au bout du sang de ses enfants :
Mais l'espérance hum*ai*ne est lasse d'être m*è*re,
Et le *sein* tout meurtri d'avoir tant allait*é*.
Elle f*ai*t son repos de sa stérilit*é*

(MUSSET, *Rolla*).

L'idée d'accumulation appelle naturellement l'idée d'insistance ; on insiste sur une idée en la répétant sous des formes différentes, mais analogues, en accumulant les faits identiques, les arguments parallèles. Nous avons déjà vu que l'insistance se peint en accumulant les répétitions et les rappels des mêmes sons à l'intérieur des vers ; mais la rime est la place où les sons sont le plus en relief ; c'est donc la meilleure place pour les mettre en lumière. Le moyen le plus élémentaire d'insister par la rime est d'y répéter le même mot :

.....On les fera passer pour cornes,
Dit l'animal craintif, et cornes de licornes

(LA FONTAINE).

Un moyen plus compliqué mais plus artistique d'insister est de mettre à la rime des rappels de sons et de les répercuter dans l'intérieur des vers :

Trois ans, — les trois plus beaux de la belle jeunesse. —
Trois ans de volupt*é*, de délire et d'ivresse,
All*ai*ent s'évanouir comme un songe lég*er*,
Comme le chant loint*ain* d'un oiseau passag*er*.
Et cette triste nuit, — nuit de mort, — la dernière, —
Celle où l'agonisant fait encor sa prière,
Quand sa lèvre est muette, — où, pour le condamn*é*,
Tout est si près de Dieu, que tout est pardonn*é*, —
Il ven*ai*t la passer chez une fille infâme

(MUSSET, *Rolla*).

Quand le développement a une certaine étendue, il peut y avoir plusieurs séries de rimes qui assonent entre elles ou se rappellent. Tel le passage suivant du discours de Thémistocle où il n'y a guère que des rimes en *é* (*è*) et en *i*, ce qui est un moyen d'accumuler les arguments et de les rendre plus frappants, de les marquer chacun davantage. Il faut noter en outre que dans ce cas particulier les voyelles des rimes sont des voyelles claires, c'est-à-dire incisives :

Eurybiade, à qu*i* Pallas conf*ie* Athène,
Noble Adymanthe, fils d'Oc*y*re, capit*ai*ne
De Cor*in*the, et vous tous, pr*in*ces et chefs, sach*ez*
Que les dieux sont sur nous à cette heure pench*és* ;
Tandis que ce cons*ei*l hés*i*te, attend, var*ie*,
Je vois po*in*dre une larme aux yeux de la patr*ie* ;
La Grèce en deuil chancelle et cherche un po*in*t d'app*ui*.
Rois, je sens que tout ment, dem*ai*n trompe aujourd'h*ui*.
Le jour est louche, l'*ai*r est fuyant, l'onde est lâche ;
Le sort est une m*ai*n qui nous t*ien*t, puis nous lâche ;
J'est*i*me peu la vague instable, mais je d*is*
Qu'un gouffre est mo*in*s mouvant sous des p*ie*ds plus hard*is*
Et qu'il faut traiter l'eau comme on tr*ai*te la v*ie*,
Avec force et déd*ain* ; et, n'ayant d'autre env*ie*
Que la bataille, ô grecs, je la voudr*ai*s tent*er* !
Il est temps que les cœurs renoncent à dout*er*,
Et tout sera perdu, peuple, si tu n'opposes
La fermeté de l'homme aux trahisons des choses.
Nous sommes de fort près par Némés*is* suiv*is*,
Tout penche, et c'est pourquoi je vous d*is* mon av*is*.
Restons dans ce détroit. Ce qu*i* me déterm*ine*,
C'est de sauver Mégare, Eg*ine* et Salam*ine*,
Et je trouve prudent en même temps que f*ier*
De protég*er* la terre en défendant la m*er*

(Hugo, *Le détroit de l'Euripe*).

Nous n'avons marqué parmi les toniques que les *e* (*é*, *è*, *è*^{n}) et les *i*. Mais à y regarder de plus près on trouve une série d'éclatantes *a* qui préparent et entourent la rime *lâche* : Je vois

poindre une larme..., la vague instable, — quelques *ó* qui préparent la rime *opposes*, *choses* : Et qu'il f*au*t traiter l'*eau*..., enfin des répétitions plus isolées : je s*en*s que tout m*ent*..., Le j*our* est l*ou*che..., prud*ent* en même t*em*ps..., en défend*ant*..., les deux premiers hémistiches rimant ensemble :

Tout penche, et c'est pourqu*oi*.....
Restons dans ce détr*oi*t....

Dans l'exemple suivant il y a encore plus de variété parce qu'il est plus long et que les idées y sont plus diverses. Nous y trouvons des rimes en voyelles claires et d'autre part en voyelles sombres suivant les nuances d'idées exprimées ; c'est dans la pièce de Hugo intitulée *Quelqu'un met le holà* :

1° Discours des lions aux rois :

Rois, l'échevèlement que notre t*ê*te ép*ai*sse
Secoue en sa colère est de la même espèce
Que l'avalanche énorme et le torrent des m*on*ts.
....
V*ou*s, et vos légi*ons*, v*ou*s, et vos escadr*ons*,
Quand n*ou*s y penser*ons* et quand n*ou*s le voudr*ons*,
O pr*in*ces, nous fer*ons* de cela des squelettes.
Lâches, vous frissonn*ez* devant des amulettes ;
Mais n*ou*s les seuls puiss*ants*, n*ou*s m*aî*tres des sommets,
Nous rugiss*ons* touj*ou*rs et ne pr*ions* jam*ais* ;
Car n*ous* ne craign*ons* ri*en*. Puisqu'on nous a f*ai*t bêtes,
N'importe qui peut bi*en* exist*er* sur nos têtes
Sans que n*ou*s le sachi*ons* et que n*ou*s y songi*ons*.
V*ou*s les rois, le ciel noir, pl*ein* de religi*ons*,
Vous voit, m*ains* j*oin*tes, vils, prostern*és* dans la p*ou*dre ;
Mais, t*ou*t rempli qu'il *est* de tempête et de f*ou*dre,
De ray*ons* et d'écl*ai*rs, il ne sait pas si n*ous*,
Qui sommes les li*ons*, nous av*ons* des gen*oux*.

Il y a dans ce morceau deux notes principales, l'une claire (*è*, *é*), et l'autre sombre (*ou*, *on*) qui convient parfaitement à l'expression d'un sourd grondement. Il faut y ajouter quelques

répétitions d'éclatantes : Que l'aval*an*che énorme et le torr*ent*... — Vous les r*ois*, le ciel n*oir*..., Vous v*oit*..., — enfin des premiers hémistiches rimant ou assonant ensemble :

Vous, et vos légions...
Quand nous y penserons...
O princes, nous ferons... —
Car nous ne craignons rien...
N'importe qui peut bien...

2° Discours de Dieu aux lions :

Vous *ê*tes les lions, moi je suis Dieu. Crin*iè*res,
Ne vous hériss*ez* pas, je vous t*ie*ns prisonn*iè*res.
Toutes vos griffes sont devant mon doigt lev*é*,
Ce qu'*est* sous une meule un gr*ai*n de sénev*é* ;
Je tol*è*re les rois comme je vous tol*è*re ;
La grande patience et la grande col*è*re,
C'est moi. J'ai mes dess*ei*ns. Brutes et rois, tyrans,
Trembl*ez*, eux les mangeurs et vous les dévorants.
Sach*ez* que suis là. J'ab*ai*sse et j'humilie ;
Je t*ie*ns, je tords, je courbe, et je lie et délie
La vague adriatique et le vent syri*en* ;
Je suis celui qui pr*ou*ve à t*ou*s qu'ils ne sont rien ;
Je suis toute l'aurore et je suis toute l'*om*bre ;
Je suis celui qui sème au hasard et sans n*om*bre,
Et qui, lorsqu'il lui plaît, donne des milli*ons*
D'astres au firmament et de p*ou*x aux li*ons*.

Nous avons là successivement toutes les notes : claire (*é*, *è*), éclatante (*a*, *an*), aiguë (*i*), sombre (*ou*, *on*), cette dernière étant réservée comme il convient à la menace finale sous forme d'un sourd grondement. Nous n'avons marqué dans le texte, pour n'en pas compliquer l'aspect, que deux notes, la claire et la sombre. Le note éclatante apparaît surtout dans les vers :

La gr*an*de patie*n*ce et la gr*an*de colère,
C'est m*oi*. J'ai mes desseins. Brutes et r*ois*, tyr*an*s,
Tremblez, eux les mang*eu*rs et vous les dévor*an*ts.

Sachez que je suis l*à*. J'abaisse et j'humilie ;
Je tiens, je t*o*rds, je courbe, et je lie et délie
La v*a*gue adriatique et le v*en*t syrien.

La note aiguë commence à :

.......J'abaisse et j'humil*ie* ;
Je tiens, je tords, je courbe, et je l*ie* et dél*ie*
La vague adriat*i*que et le vent syrien,

et se poursuit presque jusqu'à la fin par : Je su*is*... quatre fois répété, et par : Et qu*i*... On pourrait relever enfin pour être complet (car cette observation rentre dans un chapitre précédent) les répétitions de consonnes qui contribuent aussi à insister sur chaque idée : *J*e *t*iens, *j*e *t*o*r*ds, *j*e cou*r*be, etc.

TROISIÈME PARTIE

L'HARMONIE

DU VERS FRANÇAIS

« Le caractère agréable ou désagréable des sensations est réglé par des lois scientifiques qu'il ne serait pas impossible de déterminer un jour ».

(M. Guyau, *L'art au point de vue sociologique*).

Tout le monde parle de l'harmonie des vers en ce sens que chacun dit parfois : Ce vers est très harmonieux, ou ce vers n'est pas harmonieux. Demandez aux personnes qui paraissent être les plus compétentes en ces matières sur quoi elles fondent de pareils jugements. Elles vous répondront que c'est affaire de sentiment. Ce sentiment est-il précis ? Non ; car il diffère d'une personne à une autre et chez la même personne suivant les circonstances ou les dispositions d'esprit. Un vers dit d'une certaine manière paraîtra harmonieux à beaucoup de gens qui le trouveront inharmonieux s'il est dit autrement. Prenez deux vers au hasard et demandez lequel des deux est le plus harmonieux ; vous verrez la plupart de vos interlocuteurs fort embarrassés et parmi ceux qui se décideront à prendre parti, à peu près la moitié seront en faveur de l'un, et l'autre moitié en faveur de l'autre. Ce sentiment est donc beaucoup trop vague pour pouvoir servir de critérium.

Les traités de versification française, quand ils parlent de l'harmonie, répètent en général le précepte de Boileau :

Fuyez des mauvais sons le concours odieux,

ce qui veut dire, en interprétant ce vers de la façon la plus favorable : faites des vers harmonieux. Mais en quoi cela consiste-t-il ? Boileau ne paraît pas l'avoir bien su lui-même, car beaucoup de ses vers sont totalement dépourvus d'harmonie ; tel, sans aller chercher plus loin, le second de l'*Art poétique* :

Pense de l'art des vers atteindre la hauteur.

Il faut pourtant remarquer qu'il y a certains vers, en fort petit nombre, que l'on s'accorde presque unanimement à trouver merveilleusement harmonieux :

.... de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée
(RACINE).

Sur la plage sonore où la mer de Sorrente
Déroule ses flots bleus...................
(LAMARTINE).

On craint qu'il n'essuyât les larmes de sa mère
(RACINE).

Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle
(HUGO).

Voici la verte Écosse et la brune Italie
(MUSSET).

Bòoz ne savait point qu'une femme était là,
Et Ruth ne savait point ce que Dieu voulait d'elle.
(HUGO).

La généralité du sentiment qui considère ces vers comme particulièrement harmonieux doit reposer sur quelque chose de réel. En les examinant de près on doit pouvoir trouver en eux en quelque sorte le substratum de ce sentiment. Ce n'est évidemment pas l'idée qu'ils expriment ; il n'y a guère que le troisième que l'on pourrait déclarer beau à cet égard. Le second et surtout le cinquième, qui ne contient que des noms propres et leurs épithètes, ne signifient même à peu près rien. Ce n'est pas non plus que les poètes y aient évité la répétition des mêmes consonnes : le second contient 3 *s*, 4 *r*, et 3 *l* ; le troisième 3 *l*, 3 *r*, 2 *s*, 2 *m*, 2 *c* ; le quatrième 4 *f*, 3 *r*, 3 *d*, 2 *t*. Ce n'est pas le rythme ; nous avons dans ces vers les principaux types rythmiques de l'alexandrin classique, et la preuve que ce n'est pas là ce qui rend un vers harmonieux, c'est qu'il y a un si grand nombre de vers rythmés de la même manière qui n'exercent pas le moindre

charme sur notre oreille. Quel est donc le seul élément commun à ces différents vers ? la musique ; une musique vague et rudimentaire, mais pourtant délicieuse. Elle est produite évidemment par les voyelles, sons qui, nous l'avons déjà vu, peuvent dans une certaine mesure être considérés comme des notes.

Mais tous les vers de douze syllabes ont douze de ces sortes de notes ; comment se fait-il qu'ils ne soient pas tous également harmonieux ? La réponse est évidente : c'est que ce ne sont pas les mêmes notes et qu'elles ne sont pas disposées de la même manière. Pour prendre une comparaison dans un art différent de la poésie, la musique proprement dite, choisissez dans un beau morceau une suite de douze notes, brouillez-les et mettez-les dans un ordre quelconque, vous obtiendrez la plupart du temps quelque chose de tout à fait incohérent.

Il faut que ces voyelles se suivent dans un certain ordre : voilà tout le secret de l'harmonie du vers français. Mais énoncer ce jugement, ce n'est pas dévoiler le secret. Les vers précédemment cités ne présentent pas les mêmes voyelles dans le même ordre. Les deux premiers ont cependant quelque chose de commun qu'il est bon d'examiner de près. Ils sont tous deux divisés par le rythme en groupe de trois syllabes ; or dans le premier les trois voyelles du troisième groupe sont la répétition dans le même ordre des trois voyelles du premier : *u u ü* | *u u ü*. Dans le second vers les trois dernières voyelles du second hémistiche reproduisent à peu près les trois dernières voyelles du premier. La dernière est nasale, mais elle a à peu près le même substratum oral *ȯ* que celle à laquelle elle correspond : *ė ȯ ȯ* | *ė ȯ ȯ*^{n}. Cela suffit-il ? évidemment non, puisque des vers qui présentent la même reproduction exacte ou à peu près de trois sons ne sont pas particulièrement harmonieux :

Là le coteau poursuit le coteau qui recule

(Lamartine).

D'ailleurs les cinq autres vers que nous avons cités ne présentent pas le même phénomène ; et pour prendre de nouveau une comparaison à la musique, que penserait-on d'un fragment de douze notes dans lequel l'auteur, après avoir porté toute son attention sur le choix et la disposition de six notes, aurait laissé au hasard le soin de déterminer et d'ordonner les six autres? Il paraît donc nécessaire que les deux autres groupes de trois voyelles concourent pour une part égale à l'harmonie de l'ensemble. Pourtant ils ne se reproduisent pas de la même manière; mais nous avons vu dans le second vers que la reproduction n'était qu'approximative. Cela doit suggérer l'idée de rechercher si une simple correspondance de sons de même nature ou de même qualité ne produirait pas un effet analogue à celui qui résulte de la reproduction proprement dite. Les deux mesures que nous avons laissées de côté dans le second vers paraissent confirmer cette hypothèse : *sur la pla-* | *où la mer* fournissent les voyelles *ü a a* | *u a è*. Le premier groupe contient une voyelle palatale suivie de deux voyelles non palatales; le second groupe contient une voyelle palatale précédée de deux voyelles non palatales. C'est bien ce que nous avait donné *vous mourû-* | *où vous fû-*, deux voyelles non palatales suivies d'une voyelle palatale. Seulement dans le cas que nous considérons maintenant l'ordre des phonèmes est renversé d'un groupe à l'autre. Dans les deux groupes *-ge sonore* | *de Sorrente* il n'y avait pas de voyelle palatale, mais une certaine voyelle *ẹ* suivie d'une autre voyelle *ǫ́* répétée; c'est quelque chose d'analogue évidemment. Il semble que ces constatations nous font pénétrer plus avant dans la nature de ces groupes de 3 voyelles, et qu'ils sont constitués en dernière analyse par un élément d'une certaine nature et deux éléments d'une certaine nature différente. Si nous examinons les deux groupes laissés de côté dans le premier vers : *-tes aux bords* | *-tes laissée*, nous y trouvons bien encore une voyelle commune *ẹ*, mais les deux autres ne se correspondent pas, elles s'opposent, les unes n'étant point palatales tandis que les autres le sont : *ẹ ó ò* |

e è é. Dans les deux groupes *sur la pla* | *où la mer* nous avions trouvé opposition dans l'ordre des éléments, ici nous trouvons opposition dans leur nature : ce second phénomène ne doit pas plus nous surprendre que le premier.

Voyons si les résultats obtenus s'appliquent aux autres vers que nous avons cités :

On craint qu'il n'essuyât les larmes de sa mère.

Les groupes de trois voyelles se correspondent bien deux à deux, l'ordre des éléments y étant renversé : u^{n} $è^{n}$ *i* | *è i a* = *é a è* | *è a è*.

Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle.

Ici il y a une difficulté : les deux derniers groupes *é u è* | *a ó è* se correspondent bien en ordre inverse, mais les deux premiers ne se correspondent pas. Dans le premier la voyelle palatale est entre les deux autres, dans le second elle les suit.

Voici la verte Écosse et la brune Italie.

Difficulté analogue : *a i a* et *è é ó* ne se correspondent pas.

Faut-il en conclure que nous nous sommes engagé sur une mauvaise voie et que les correspondances que nous avions relevées et qui semblaient expliquer ce que nous cherchons, étaient dues à un pur hasard? Avant d'abandonner la question, il sera prudent de l'examiner de plus près et de s'assurer que nous n'avons négligé aucun de ses éléments.

Pourquoi, lorsque nous avons étudié les deux premiers vers, avons-nous considéré leurs voyelles par groupes de trois, plutôt que par groupes de quatre ou de deux ou de six? parce que nous nous sommes laissé guider par le rythme qui divise ces deux vers en quatre tranches égales et que nous avions été frappé de la correspondance vocalique de deux de

ces tranches dans le second vers : *-ge sonore* | *de Sorrente.* Mais dans le premier vers nous avions quatre syllabes de suite se correspondant dans les deux hémistiches : *vous mourûtes* | *où vous fûtes.* Ne pouvions-nous pas dire qu'il y a dans ce vers deux groupes de quatre syllabes se reproduisant et deux groupes de deux syllabes *aux bords* | *laissée* se correspondant par opposition? Rien ne nous prouve en effet *a priori* que les voyelles doivent se grouper pour l'harmonie comme pour le rythme. Le second vers ne s'accommode pas de cette division en 4, 2, 4, 2 car si *sonore* et *Sorrente* se correspondent bien, *sur la plage* et *où la mer de* ne se correspondent pas. Mais un groupe de quatre syllabes équivaut évidemment à deux groupes de deux syllabes. N'est-ce pas par groupes de deux que les voyelles se correspondent ?

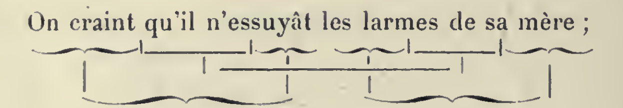
Premier vers : *u u* | *u u* || *ü ê* | *ü ê* || *ó ò* | *è é.*

Le deuxième vers s'accommode aussi de cette division, mais les groupes qui se correspondent ne sont pas disposés dans le même ordre dans chaque hémistiche.

sur la | *mer de* || *plage* | *où la* || *sonore* | *Sorrente* ;

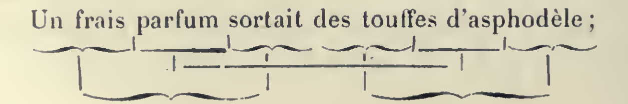
cette correspondance n'est pas facile à saisir.

On craint qu'il n'essuyât les larmes de sa mère ;



ceci va bien : les deux divisions extrêmes de chaque hémistiche se correspondent entre elles et les deux divisions intermédiaires s'opposent l'une à l'autre ; le rapport est facile à saisir.

Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle ;



même observation.

> Voici la verte Écosse et la brune Italie
> *a i a è é ò é a ü i a i*

Les quatre premières divisions et la sixième se reproduisent très bien, mais la cinquième est d'un type différent.

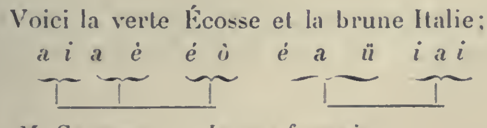
> Et Ruth ne savait point ce que Dieu voulait d'elle ;
> *é ü ė a ė ė^n ė ė ō u ė ė*

même observation : la cinquième division ne correspond à aucune des cinq autres.

Résumons : la division en groupes de trois dont s'accommodent bien les trois premiers vers ne convient pas au quatrième, la division en groupes de deux dont peuvent s'accommoder les quatre premiers ne convient ni au cinquième ni au septième. Inutile d'examiner les divisions en groupes de quatre ou en groupes de six, puisque ce sont des multiples de la division en groupes de deux.

Nous savons qu'au point de vue du rythme les vers ne sont pas tous divisés de la même manière ; pourquoi, en ce qui concerne l'harmonie, n'y aurait-il qu'un seul type? Le deuxième vers qui s'accommode si bien de la division en groupes de trois voyelles tandis que la correspondance des groupes de deux voyelles y est à peu près insaisissable est précisément divisé par le rythme en groupes de trois syllabes. Le quatrième vers n'est pas divisible en groupes de trois voyelles tandis que la correspondance des groupes de deux y est très claire ; or le rythme divise précisément ses syllabes en 4, 2, 2, 4, c'est-à-dire en groupes de deux ou en multiples de deux. Le cinquième vers n'est divisible ni en groupes de trois voyelles ni en groupes de deux ; mais comment est-il rythmé? en 2, 4, 3, 3 :

> Voici la verte Écosse et la brune Italie ;
> *a i a è é ò é a ü i a i*



or les trois premiers groupes de deux syllabes se correspondent parfaitement et il en est de même des deux groupes de trois voyelles du second hémistiche. Le même système très clair convient aussi très bien au sixième et au septième vers qui sont rythmés de la même manière.

Voilà le secret de l'harmonie du vers français : elle résulte de la correspondance des voyelles groupées par deux ou par trois, les deux systèmes pouvant se rencontrer dans le même vers. L'harmonie étant l'effet produit sur l'oreille par certaines correspondances de sons groupés d'une certaine manière, n'existe pas en dehors de l'oreille qui la perçoit. S'il n'y a pas d'oreille pour entendre ces sons, les grouper et les comparer, l'harmonie n'existe pas. Sans doute il en reste le substratum, elle subsiste en puissance, mais elle n'a de réalité qu'à condition d'avoir une réalisation. Les deux principales opérations qu'exécutent l'oreille et l'esprit pour arriver à percevoir l'harmonie sont le groupement des voyelles et la comparaison des groupes. Si les groupes qui se correspondent se suivent immédiatement ou sont disposés d'une façon symétrique, une oreille délicate et un peu exercée perçoit instantanément leur correspondance et par conséquent est satisfaite : c'est dire que le vers est harmonieux. Si la correspondance n'existe pas, le vers n'a pas d'harmonie ; si les groupes qui se correspondent ne sont pas disposés d'une façon symétrique, l'oreille aura grand'peine à en percevoir les rapports et le vers sera peu harmonieux. Il résulte évidemment de là que moins il y aura de groupes dans un vers plus il sera facile à l'oreille de saisir leurs rapports et leurs correspondances, et d'autre part que plus il y aura de groupements possibles, plus il y aura de chances pour que l'oreille saisisse au moins l'un d'entre eux. Mais qu'est-ce qui détermine les groupes ? l'oreille ; et qu'est-ce qui la guide dans ce travail ? les divisions les plus marquées du vers, celles qui sont dues aux césures ou coupes, aux accents rythmiques ou toniques. Donc, puisque l'harmonie est d'autant plus grande qu'elle est plus facile à saisir, les vers les plus harmonieux sont ceux

dans lesquels les groupements de voyelles coïncident avec les groupements de syllabes déterminés par le rythme; ce ne sont que des oreilles très fines et très perfectionnées qui peuvent arriver à saisir les rapports de groupemente différents.

La nature des voyelles nous est connue depuis la deuxième partie, et nous savons exactement quelles sont celles qui se correspondent et celles qui s'opposent. Mais, avant d'aborder l'étude des exemples, il est bon d'insister un peu sur la façon dont les voyelles se groupent au point de vue de l'harmonie et sur la structure des divers groupements.

Nous venons de voir qu'elles vont par trois, par deux, par quatre multiple de deux, ou par six multiple de deux et de trois. Nous appellerons les groupes de trois des *triades*, les groupes de deux des *dyades*, les groupes de quatre des *tétrades* et les groupes de six des *hexades*.

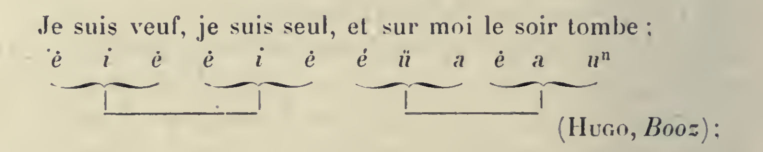
La triade a un sens, une direction dont le point de départ est marqué par la place du son qui est seul de son espèce. Elle est *progressive* si ce son unique est le premier des trois, *régressive* s'il est le dernier, *embrassée* s'il est entre les deux autres. Dans ce vers de *Heredia* :

Tu revois ta jeunesse et ta chère villa,
ü è a a è è é a è è i a

la première est progressive, la deuxième est régressive, et les deux autres embrassées.

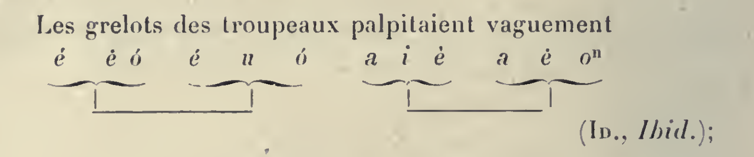
Dans les triades composées de trois voyelles de la même classe, de trois voyelles claires par exemple, si l'une d'elles est aiguë elle est le point de départ de la triade et vice-versa ; si elles sont toutes trois aiguës, ou si aucune ne l'est, le sens de la triade risque de n'être pas net, par absence de modulation, et aussitôt l'harmonie du vers court la chance d'être faible ou nulle. Pourtant si c'est la même voyelle qui est répétée trois fois, celle qui est tonique se distingue des autres par

son intensité particulière ; il en est de même si la voyelle tonique est nasale, les autres ne l'étant pas. Des observations analogues s'appliquent aux triades composées de trois voyelles graves ; mais comme la distance est beaucoup moindre pour l'oreille entre une sombre et une éclatante qu'entre une claire et une aiguë, il faut pour que la triade soit constituée, que la sombre soit en même temps la tonique, ou que les deux atones soient sombres la tonique étant éclatante, ou que la tonique soit nasale les deux atones ne l'étant pas, ou vice-versa :



(Hugo, *Booz*) ;

la dernière triade est suffisamment déterminée parce que la nasale est tonique.



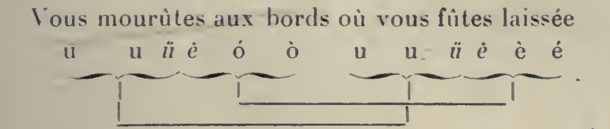
(Id., *Ibid.*);

la dernière triade est suffisamment déterminée parce que la nasale est tonique.

S'il y a deux fois la même voyelle accompagnée d'une autre voyelle de la même espèce, comme dans *tu lui dis*, *-ge sonore*, c'est évidemment cette dernière qui se distingue des autres. Enfin si une voyelle se trouve dans les deux triades qui se correspondent, les autres voyelles étant différentes, c'est cette voyelle répétée qui détermine la direction de la triade, comme dans *-tes aux bords*, *-tes laissée*.

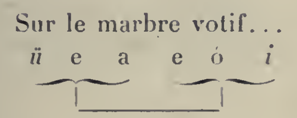
Deux triades se correspondent en ordre direct :

Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée



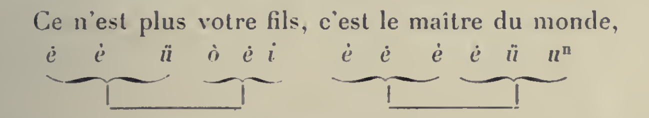
ou en ordre inverse :

Sur le marbre votif...



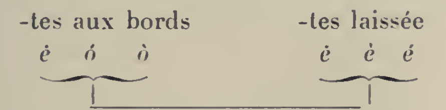
en se reproduisant, comme dans l'exemple précédent, ou en s'opposant, la voyelle unique étant claire dans l'une et grave dans l'autre, les deux voyelles de même nature étant graves dans l'une et claires dans l'autre :

Ce n'est plus votre fils, c'est le maître du monde,



enfin en se reproduisant pour l'un des éléments et s'opposant pour l'autre :

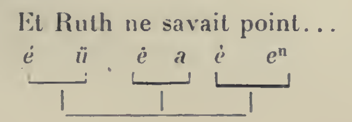
-tes aux bords -tes laissée



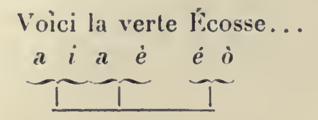
Les triades se correspondent deux à deux comme les rimes plates, de deux en deux comme les rimes croisées, en chiasme comme les rimes embrassées.

Des observations analogues s'appliquent aux dyades. Elles sont dites *égales* quand leurs deux voyelles appartiennent à la même catégorie :

Et Ruth ne savait point...



et *inégales* dans le cas contraire :



Les dyades inégales sont beaucoup plus harmonieuses que les égales, parce qu'elles possèdent une modulation qui fait défaut aux autres.

I

LES VERS EN TRIADES [1]

L'harmonie de ces vers est d'autant plus facile à saisir, c'est-à-dire d'autant plus grande :

1° Que leurs triades se correspondent en ordre direct ;

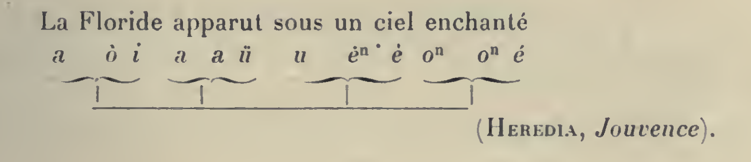
2° Qu'elles se correspondent deux à deux ;

3° Qu'elles se reproduisent au lieu de s'opposer ;

4° Que l'harmonie est décomposable en un plus grand nombre de systèmes.

La correspondance des triades est tout à fait comparable à celle des rimes et produit sur l'oreille un effet analogue. Il en résulte que, de même que les rimes plates n'ont nullement besoin d'être riches, de même la ressemblance des triades doit être d'autant plus grande et leur correspondance d'autant plus facile à saisir que celles qui se correspondent sont plus éloignées l'une de l'autre :

1° *Les triades se correspondent deux à deux*, comme les rimes plates. Il peut y avoir quadruple répétition de la même :



(Heredia, *Jouvence*).

1. Nous devons prévenir le lecteur qu'un simple examen, même attentif, de ce qui suit, ne suffira pas pour le mettre en état d'apprécier par lui-même l'harmonie d'un vers. Il sera nécessaire qu'après s'être bien pénétré des définitions préliminaires il s'exerce sur mille ou deux mille vers de suite. Quand il aura étudié ainsi mille vers la plume à la main, puis mille vers par son oreille seule, l'éducation de cette dernière sera suffisante pour qu'il saisisse du premier coup le degré d'harmonie d'un vers.

ou en hexades :



ou enfin en dyades :



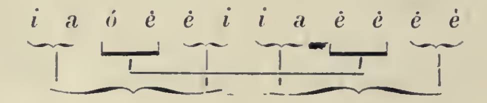
.....Mais moi, je ne verrai
Ni l'oiseau revenir ni la feuille renaître
i a ó è è i i a è è è è

(Hugo, *Burgraves*).

ou en hexades :



ou enfin en dyades :



Les deux exemples suivants présentent les mêmes systèmes de correspondances. Pour abréger nous nous contenterons de transcrire les voyelles sans répéter les combinaisons d'accolades et de traits, et dorénavant nous n'indiquerons plus en général qu'un système de correspondances.

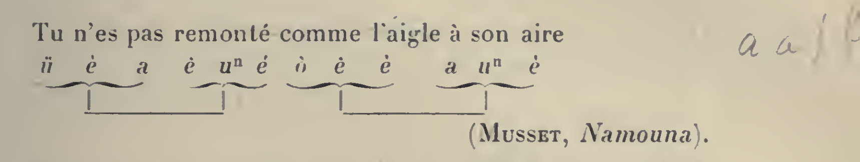
C'est ma mère, et je veux ignorer ses caprices
è a è é è ö i ò é é a i

(Racine, *Britannicus*).

L'étranger est en fuite, et le juif est soumis
é o^n é è o^n i é è i è u i

(Id., *Athalie*).

Mais ce phénomène est rare ; le plus souvent la seconde triade correspond à la première et la quatrième à la troisième, sans qu'il y ait correspondance d'un hémistiche à l'autre :



(Musset, *Namouna*).

Et par là le génie est semblable à l'amour
é a a è é i è oⁿ a a a u

(Id., *Ibid.*).

Un poète est un monde enfermé dans un homme
èⁿ òè è èⁿ uⁿ oⁿ è é oⁿ èⁿ ò

(Hugo, *Légende*).

Fatigués de porter leurs misères hautaines
a i é è ò é è i è è ó è

(Heredia, *Les conquérants*).

D'un côté le soleil et de l'autre la nuit
èⁿ ó é è ò è é è ó è a i

(Hugo, *Le retour de l'empereur*).

Où jamais un soupir ne resta sans écho
u a è èⁿ u i è è a oⁿ é ó

(Baudelaire, *Lesbos*).

Un matin, dans la plaine il rencontre un berger
èⁿ a eⁿ oⁿ a è i oⁿ uⁿ èⁿ è é

(Hugo, *Le roi de Perse*).

Et leur source est profonde à donner le vertige
é è u. è ò uⁿ a ò é è è i

(Id., *Eviradnus*).

Vers sa chute à grands pas chaque jour s'achemine
è a ü a oⁿ a a è u a è i

(Racine, *Britannicus*).

J'ai voulu que des cœurs vous fussiez l'interprète
é u ü è é è u ü é eⁿ è è
(Id., *Bérénice*).

On ignore s'il voit, on ne sait s'il entend
uⁿ i ò è i a uⁿ è é i oⁿ oⁿ
(Hugo, *Petit roi de Galice*).

Et reçoivent, la nuit, la visite des aigles
é è a è a i a i i è é è
(Id., *Les rayons et les ombres*).

Chacun d'eux voit son crime, et le reste est chimère
a èⁿ ö a uⁿ i é è è è i è
(Id., *Inferi*).

Et la ronce se mit à pousser là-dessus
é a uⁿ è è i a u é a è ü
(Id., *La Comète*).

N'ayant pu l'éveiller il s'était endormi
è oⁿ ü é è é i é è oⁿ ò i
(Id., *Petit Paul*).

Elle donne un baiser confiant et sans crainte
è è ò èⁿ è é uⁿ i oⁿ é oⁿ eⁿ
(Id., *Segrais*).

Une femme ne vit et ne meurt que d'amour
ü è a è è i é è è è a u
(Musset, *Les marrons du feu*).

Labourer des champs d'ombre arrosés par l'Erèbe
a u é é oⁿ uⁿ a ò é a é è
(Heredia, *Le laboureur*).

Sa parole semait la puissance des charmes
a a ò è è è a i oⁿ è é a
(Id., *Jason et Médée*).

Il avait tout le jour travaillé dans son aire
i a ė u ė u a a é o^n u^n è
(HUGO, *Booz endormi*).

.........Un serment.......
Dure autant qu'un pourpoint, — parfois plus, souvent moins
ü ó o^n $ė^n$ u e^n a a ü u o^n e^n
(ID., *Burgraves*).

Les moissons, pour mûrir, ont besoin de rosée
é a u^n u ü i u^n ė $ė^n$ ė ò é
(MUSSET, *Nuit d'octobre*).

Dioscures brillants, divins frères d'Hélène
iò ü ė i o^n i e^n ė ė é ė
(HEREDIA, *Pour le vaisseau de Virgile*).

Mes amis à présent me conseillent d'en rire
é a i a é o^n ė u^n è ė o^n i
(MUSSET, *Namouna*).

Les grands sphinx qui jamais n'ont baissé la paupière
é o^n e^n i a è u^n ė é a ó è
(HEREDIA, *Vision de Khem*).

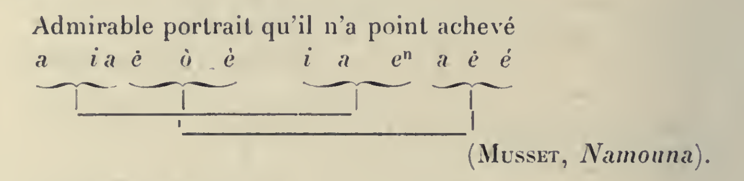
Laisse là tes moutons, viens conduire des hommes
è ė a é u u^n e^n u^n i ė é ò
(LA FONTAINE, X, 10).

Le vieillard souriant poursuivait son chemin
ė é a u i o^n u i è u^n ė e^n
(HUGO, *Burgraves*).

Et je suis le moins las, moi qui suis le plus vieux
é ė i ė e^n a a i i ė ü ö
(ID., *Aymerillot*).

Il commande au soleil d'animer la nature
i ò o^n ó ò è a i é a a ü
(RACINE, *Athalie*).

2° *Les triades se correspondent de deux en deux*, comme les rimes croisées. Pour plusieurs des exemples cités dans la classe précédente on aurait pu songer à ce second type de correspondance ; mais les correspondances les plus simples et les plus immédiates sont celles qui frappent le plus aisément l'oreille et il convient de ne citer dans cette seconde classe que les vers qui visiblement ne rentrent pas dans la précédente :



(Musset, *Namouna*).

Sous l'azur triomphal, au soleil qui flamboie
u a ü i u^n *a ó ò è i* o^n *a*

(Heredia, *Le Cydnus*).

Et ce fut là-dessus qu'il se fit musulman
é è ü a è ü i è i ü ü o^n

(Musset, *Namouna*).

Chez ces peuples dorés qu'a bénis le soleil
é é è è ò é a é i è ò è

(Id., *Ibid.*).

Le printemps sur la joue et le ciel dans le cœur
è e^n o^n *ü a u é è è* o^n *è è*

(Id., *Une bonne fortune*).

J'écoutais cependant cette simple harmonie
é u è è o^n o^n *è è* e^n *a ò i*

(Id., *Une soirée perdue*).

Le linceul était rouge et Kanut frissonna
è e^n *è é è u é a ü i ò a*

(Hugo, *Le parricide*).

Ne fais pas un forfait plus affreux que le mien !
ė ė a ėⁿ ò ė ŭ a ŏ ė ė eⁿ

(Id., *Les Burgraves*).

Laisse-toi conseiller par le ciel radieux
ė ė a uⁿ ė é a ė ė a i ŏ

(Id., *Les rayons et les ombres*).

La comtesse à son bras s'appuyait en silence
a uⁿ ė a uⁿ a a i ė oⁿ i oⁿ

(Musset, *Portia*).

Cependant son visage était calme et serein
ė oⁿ oⁿ uⁿ i a é ė a é ė eⁿ

(Id., *Ibid.*).

Tout tremblait, tout fuyait, d'épouvante saisi
u oⁿ ė u i ė é u oⁿ ė ė i

(Hugo, *Burgraves*).

Il s'en va dans l'abîme et s'en va dans la nuit
i oⁿ a oⁿ a i é oⁿ a oⁿ a i

(Id., *Légende*).

La naissance et la mort sont deux coups de sonnette
a ė oⁿ é a ò uⁿ ŏ u ė ò ė

(Id., *Ibid.*).

C'est que l'un est la griffe et que l'autre est la serre
ė ė ėⁿ ė a i é ė ó ė a ė

(Id., *Eviradnus*).

Nous couchons sur la pierre et buvons aux ruisseaux
u u uⁿ ŭ a ė é ŭ uⁿ ó i ó

(Id., *Légende*).

Souviens-toi que Cybèle est la mère commune
u eⁿ a ė i ė ė a ė ė ò ŭ

(Chénier, *Idylles*).

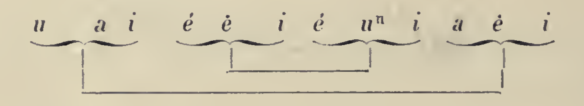
Je le sais, mais enfin je vous aime, et je crains
ė ė é ė oⁿ eⁿ ė u ė é ė eⁿ
(Corneille, *Polyeucte*).

Sur sa lèvre entr'ouverte oubliant sa prière
ü a è oⁿ u è u i oⁿ a iè
(Musset, *Nuit de mai*).

Les petits et les grands sont égaux à leurs yeux
é ė i é é oⁿ uⁿ é ó a ė ö
(La Fontaine, XII, 21).

3° *Les triades se correspondent en chiasme*, comme les rimes embrassées, c'est-à-dire la première à la quatrième et la seconde à la troisième :

Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire
(Racine, *Phèdre*).



Il l'avait à son brick emportée en causant
i a ė a uⁿ i oⁿ ò é oⁿ ó oⁿ
(Musset, *Namouna*).

Pour savoir si son Christ est monté sur la croix
u a a i uⁿ i è uⁿ é ü a a
(Id., *Ibid.*).

Et le mien a pour lui qu'il n'est point historique
é ė eⁿ a u i i è eⁿ i ò i
(Id., *Ibid.*).

...on eût dit que sa mère
L'avait fait tout petit pour le faire avec soin
a è è u ėi u ė è a è eⁿ
(Id., *Ibid.*).

Leur prêta son grand sein aux mamelles fécondes
ė ė a u^{n} o^{n} e^{n} *ó a ė ė é* u^{n}
(Heredia, *Aphrodité*).

Et le ciel fait l'airain comme il fait le héros
é ė ė ė ė e^{n} *ò i ė ė é ó*
(Hugo, *Légende*).

Hippolyte rêvait aux caresses puissantes
i ò i ė ė ė ó a ė ė i o^{n}
(Baudelaire, *Femmes damnées*).

Cette fleur avait mis dix-huit ans à s'ouvrir
ė ė ė a ė i i i o^{n} *a u i*
(Musset, *Portia*).

N'avait fait resplendir les soleils éclatants
a ė ė ė o^{n} *i é ò ė é a* o^{n}
(Heredia, *Aphrodité*).

Baiserait sur son front la beauté de son cœur
ė ė ė ü u^{n} u^{n} *a ó é ė* u^{n} *ė*
(Musset, *Namouna*).

La raison du plus fort est toujours la meilleure
a ė u^{n} *ü ü ò ė u u a ė ė*
(La Fontaine, I, 10).

Que de soins m'eût coûtés cette tête charmante
ė ė e^{n} *ü u é ė ė ė ė a* o^{n}
(Racine, *Phèdre*).

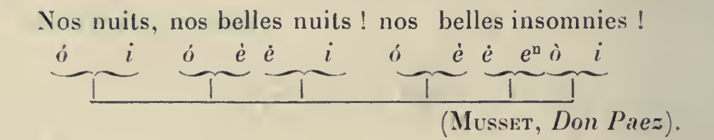
Et nul n'a disputé...
Leur inerte poussière à l'oubli du cercueil
ė i ė ė u ė a u i ü ė ė
(Heredia, *Sur le livre des amours*).

II

LES VERS EN DYADES

En principe les vers en dyades sont moins harmonieux que les vers en triades, parce que le nombre des divisions étant plus grand, l'attention risque davantage de se disperser et de s'égarer. C'est dire que les vers en dyades sont d'autant plus harmonieux que leurs éléments se correspondent dans un ordre plus simple et plus régulier. Voici, par ordre d'harmonie décroissante, les différents types que nous rencontrons ; nous désignons les six dyades par les nombres 1; 2, 3, 4, 5, 6.

Il peut y avoir sextuple reproduction de la même dyade :

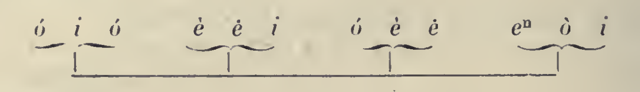


(Musset, *Don Paez*).

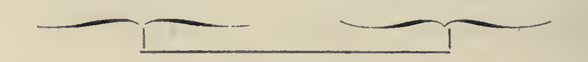
ou en tétrades :



ou en triades :



ou en hexades :



Avait dans ses grands yeux quelque mélancolie
*a è o*ⁿ *é o*ⁿ *ö è è é o*ⁿ *ò i*

(Id., *Une bonne fortune*).

Il devenait tout miel, tout sucre et tout caresse
i ė ė ė u ė u ü é u a ė
(Id., *Namouna*).

Un vieux pirate grec l'avait trouvé gentille
*ė*n *ö i a ė ė a ė u é o*n *i*
(Id., *Ibid.*);

mais c'est un cas assez rare; voici les autres types :
1-2-3, 4-5-6 :

La langue de ton peuple, ô Grèce, peut mourir
*a o*n *ė ė u*n *ė ó ė ė ö u i*
(Id., *Les vœux stériles*).

Vêtu de probité candide et de lin blanc
*ė ü ė ò i é o*n *i é ė e*n *o*n
(Hugo, *Booz*).

Lorsque la fosse attend il faut qu'on y descende
*ò ė a ó a o*n *i ó u*n *i é o*n
(Musset, *Portia*).

Penchant ton front qu'argente une précoce neige
*o*n *o*n *u*n *u*n *a o*n *ü ė é ò ė ė*
(Heredia, *L'exilée*).

Il n'en faut point douter, vous vous plaindrez toujours
*i o*n *ó e*n *u é u u e*n *é u u*
(Racine, *Britannicus*).

1-2, 3-4, 5-6 :

Par quel serment d'enfer êtes-vous donc lié ?
*a ė ė o*n *o*n *ė ė ė u u*n *i é*
(Musset, *Don Paez*).

Si ce n'est pas un fou, ce serait donc un dieu
i è è a èⁿ u è è è uⁿ èⁿ ö
(HUGO, *La Vérité*).

Il lui donna lui-même un sac plein de pistoles
i i ò a i è èⁿ a eⁿ è i ò
(MUSSET, *Namouna*).

Les tièdes voluptés des nuits mélancoliques
é è è ò ü é é i é oⁿ ò i
(ID., *Lucie*).

Mortelle, subissez le sort d'une mortelle
ò è è ü i é è ò ü è ò è
(RACINE, *Phèdre*).

Les larmes du matin qui pleuvent goutte à goutte
é a è ü a eⁿ i è è u a u
(HEREDIA, *Pan*).

Car la lumière est femme et se refuse aux vieux
a a ü è è a é è è ü ó ö
(HUGO, *Eviradnus*).

1-2, 3-6, 4-5 :

Entre le pauvre et vous, vous prendrez Dieu pour juge
oⁿ è è ó é u u oⁿ é ö u ü
(RACINE, *Athalie*).

L'archange à son sommet vient aiguiser son glaive
a oⁿ a uⁿ ò è eⁿ è i é uⁿ è
(HUGO, *Les montagnes*).

Mais un précoce automne avait passé sur elle
è èⁿ é ò ó ò a è a é ü è
(MUSSET, *Don Paez*).

Les Faunes indolents couchés dans les roseaux
ė ó ė eⁿ ò oⁿ u é oⁿ é ò ó

(Id., *Rolla*).

Fit au ruisseau céleste un lit de diamant
i ó i ó é è ėⁿ i ė i a oⁿ

(Id., *Une bonne fortune*).

Qui tous auroient brigué l'honneur de l'avilir
i u ó è i é ò ė ė a i i

(Racine, *Britannicus*).

Pour que l'agneau la broute il faut que l'herbe pousse
u ė a ó a u i ó ė è ė u

(Hugo, *Archiloque*).

1-4, 2-3, 5-6 :

Je sais que tout déplaît aux yeux d'une captive
ė é ė u é ė ó ő ü ė a i

(Racine, *Iphigénie*).

Étinceler l'azur des mers Adriatiques
é eⁿ ė é a ü é è a i a i

(Heredia, *La dogaresse*).

Fit son bûcher suprême et son premier autel
i uⁿ ü é ü è é uⁿ ė é ó è

(Id., *Sur l'Othrys*).

La peine d'acquérir, le soin de conserver
a è ė a é i ė eⁿ ė uⁿ è é

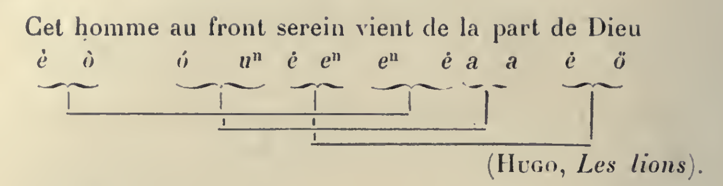
(La Fontaine, X, 5).

Tu dresses des autels aux Monts hospitaliers
ü è ė é ó è ó uⁿ ò i a é

(Heredia, *L'exilée*).

1-4, 2-5, 3-6 :

Cet homme au front serein vient de la part de Dieu
ė ò ó u^{n} é e^{n} e^{n} ė a a ė ö



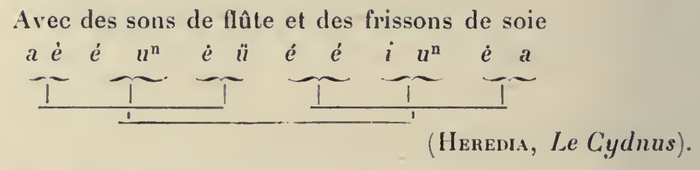
(Hugo, *Les lions*).

Le sabre est un vaillant, la bombe une traîtresse
ė a ė ė^{n} a o^{n} a u^{n} ü ė è è

(Id., *Le cimetière d'Eylau*).

1-3, 2-5, 4-6 :

Avec des sons de flûte et des frissons de soie
a ė é u^{n} ė ü é é i u^{n} ė a



(Heredia, *Le Cydnus*).

Debout dans sa montagne et dans sa volonté
ė u o^{n} a u^{n} a é o^{n} a ò u^{n} é

(Hugo, *Burgraves*).

Ses pins sont les plus verts, sa neige la plus blanche
é e^{n} u^{n} é ü è a è ê a ü o^{n}

(Id., *Les montagnes*).

Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous
e^{n} a a e^{n} a e^{n} u a a e^{n} a u

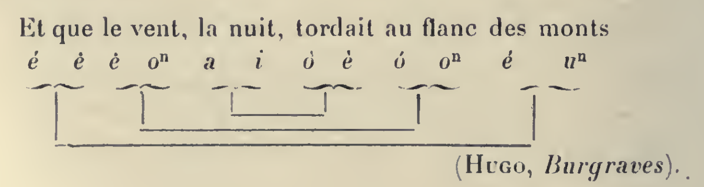
(Musset, *Namouna*).

Essoufflez-vous à faire un bœuf d'une grenouille
é u é u a è ė^{n} ė ü ê ė u

(Id., *Ibid.*).

1-6, 2-5, 3-4 :

Et que le vent, la nuit, tordait au flanc des monts
é ė ė o^{n} a i ò è ó o^{n} é u^{n}



(Hugo, *Burgraves*).

D'Anvers à Ratisbonne, et de Lübeck à Spire
o^n ė a a i ò é ė ü ė a i

(Id., *Ibid.*).

On est si bien tout nu, dans une large chaise
u^n ė i e^n u ü o^n ü ė a ė ė

(Musset, *Namouna*).

1-6, 2-3, 4-5 :

Ah ! passe vite, ami, ne pèse point sur elle
a a ė i a i ė ė ė e^n ü ė

(Heredia, *Épigramme funéraire*).

L'attente d'être heureux devient une souffrance
a o^n ė ė ė ö ė e^n ü ė u o^n

(Musset, *Don Paez*).

1-3-5, 2-4-6 :

C'était un bel enfant que cette jeune mère
é ė $ė^n$ ė o^n o^n ė ė ė ė ė ė

(Id., *Une bonne fortune*).

Mais j'en veux dire un point qui fut ignoré d'eux
ė o^n ö i $ė^n$ e^n i ü i ò é ö

(Id., *Ibid.*).

Car sa beauté pour nous, c'est notre amour pour elle
a a ó é u u ė ò a u u ė

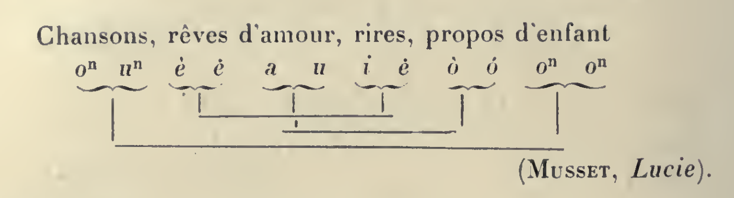
(Id., *Namouna*).

Heureux qui peut dormir sans peur et sans remords
ė ö i ö ò i o^n ė é o^n ė ò

(Heredia, *Le lit*).

1-6, 2-4, 3-5 :

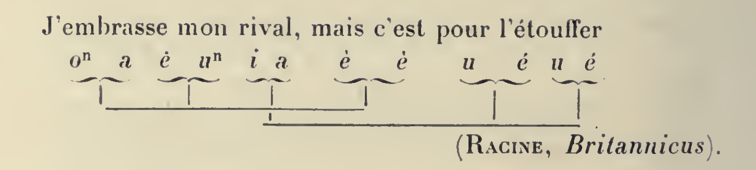
Chansons, rêves d'amour, rires, propos d'enfant



(Musset, *Lucie*).

1-2-4, 3-5-6 :

J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer



(Racine, *Britannicus*).

Ne vaudrait-il pas mieux que nous devinssions frères
è ó è i a ö è u è e^n u^n è
(Hugo, *Mariage de Roland*).

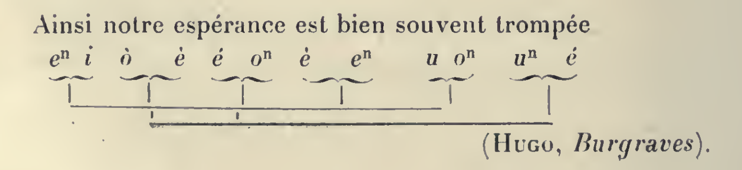
Ils vont jusqu'à tuer ce qui n'a pas vécu
i u^n ü a ü é è i a a é ü
(Id., *Comte Félibien*).

C'est imiter quelqu'un que de planter des choux
è i i é è è^n è è o^n é é u
(Musset, *Namouna*).

N'éclaircirez-vous point ce front chargé d'ennuis?
é è i é u e^n è u^n a é o^n i
(Racine, *Iphigénie*).

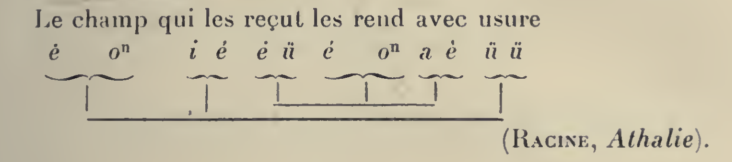
1-4-5, 2-3-6 :

Ainsi notre espérance est bien souvent trompée



(Hugo, *Burgraves*).

1-2-6, 3-4-5 (c'est-à-dire 1-2—6, 3—4-5 :

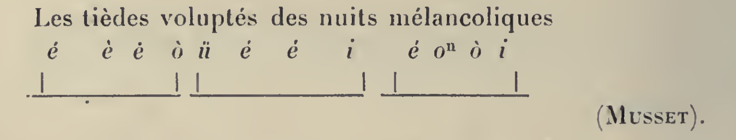


(RACINE, *Athalie*).

III

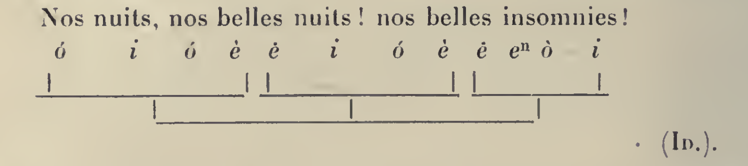
LES VERS EN TÉTRADES ET EN HEXADES

Les vers en tétrades et en hexades ne nous arrêteront pas longtemps parce qu'en somme ce ne sont que des vers en dyades, dont les éléments remplissent certaines conditions de groupement et de correspondance. On pourrait appeler vers en tétrades tous les vers en dyades du type 1-2, 3-4, 5-6, puisque les dyades s'y correspondent deux à deux et forment des tétrades par cette correspondance :



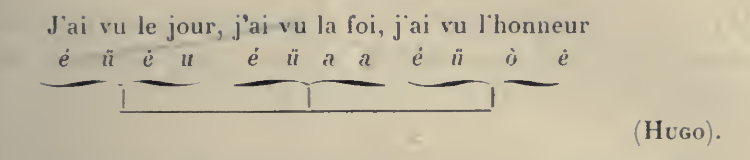
(Musset).

Mais nous avons appelé vers en triades et en dyades ceux dans lesquels les triades et les dyades se correspondent entre elles; pour garder ici le même principe de dénomination, nous ne pourrons appeler vers en tétrades que ceux dans lesquels les trois tétrades se correspondent. Ils sont rares et cette manière de les diviser n'offre aucun intérêt particulier :



(Id.).

Il y a même cet inconvénient grave que la deuxième tétrade est à cheval dans les vers du mode classique sur la coupe de l'hémistiche, d'où discordance entre le rythme et l'harmonie. En somme ce mode de division ne convient bien qu'au vers romantique du type 4, 4, 4 :



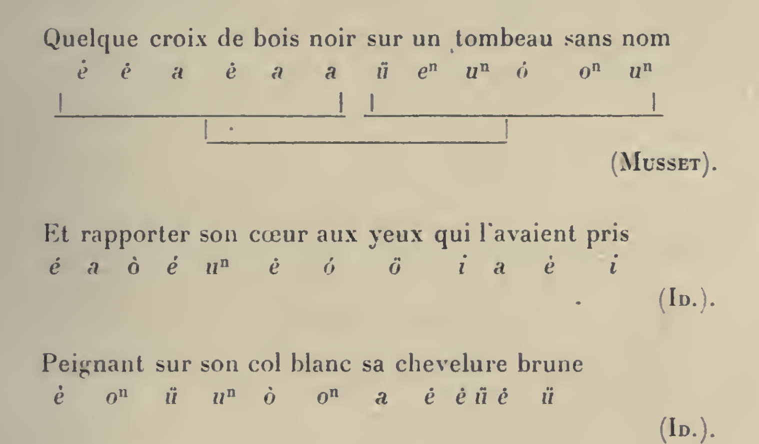
J'ai vu le jour, j'ai vu la foi, j'ai vu l'honneur
é ü è u é ü a a é ü ò è

(HUGO).

Où rien ne tremble, où rien ne pleure, où rien ne souffre
u eⁿ è oⁿ u eⁿ è è u eⁿ è u

(ID.).

On peut appeler vers en hexades tous ceux dans lesquels les deux hémistiches se correspondent soit par reproduction, soit par opposition, soit en ordre direct, soit en ordre inverse :



Quelque croix de bois noir sur un tombeau sans nom
è è a è a a ü eⁿ uⁿ ó oⁿ uⁿ

(MUSSET).

Et rapporter son cœur aux yeux qui l'avaient pris
é a ò é uⁿ è ó ö i a è i

(ID.).

Peignant sur son col blanc sa chevelure brune
è oⁿ ü uⁿ ò oⁿ a è è ü è ü

(ID.).

Ni l'oiseau revenir, ni la feuille renaître
i a ó è è i i a è è è è

(HUGO).

Cette fleur avait mis dix-huit ans à s'ouvrir
è è è a è i i i oⁿ a u i

(MUSSET).

Ce qu'ici-bas j'écris, là-haut Dieu le copie
è i i a é i a ó ö è ò i

(HUGO).

Mais il est rare que cette division semble en quelque sorte s'imposer et devoir être préférée à toute autre comme dans le second de ces deux vers de Musset (*Lucie*) :

Et toi, charme inconnu dont rien ne se défend,
Qui fis hésiter Faust au seuil de Marguerite
i i é i é ó ó ė ė a ė i

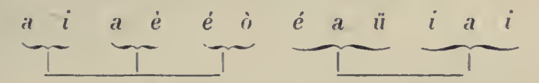
IV

LES VERS EN DYADES ET TRIADES COMBINÉES

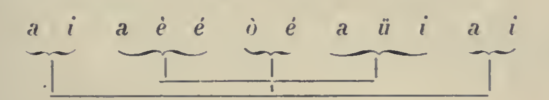
Nous savons déjà dans quels vers ce type a sa place naturelle ; c'est dans ceux qui sont rythmés à 2-4, 3-3, — 4-2, 3-3, ou 3-3, 2-4, — 3-3, 4-2. Ce système est très harmonieux, plus harmonieux que la plupart des systèmes en dyades, bien qu'il ait un léger défaut, à savoir que les dyades y sont en nombre impair. Ce défaut devient surtout sensible quand elles sont du type égal : l'oreille risque de s'égarer. Les trois dyades doivent se trouver dans le même hémistiche. Ainsi le vers de Musset cité plus haut :

Voici la verte Écosse et la brune Italie.

se divise de la manière suivante au point de vue de l'harmonie :



Il se prêterait également bien à la suivante :



Cette division est même très séduisante sur le papier parce que tous les éléments commencent par une voyelle éclatante pour finir par une voyelle claire et que les deux triades séparent l'une de l'autre les trois dyades avec une régularité parfaite. Néanmoins ce système est dépourvu de toute existence réelle, parce que le rythme et les séparations des mots empêcheront toujours toute oreille de le saisir.



Voici de beaux exemples de vers en dyado-triades :

Ondoyaient au soleil parmi les fleurs des eaux
u^{n} a è ó ò è a i é è é ó

(Musset, *Rolla*).

Sont allés chez Pallas pleurer leur impuissance
u^{n} a é é a a è é è e^{n} i o^{n}

(Racine *Britannicus*).

L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle
u^{n} é è ü ia ó ü é ò a è

(Hugo, *Booz*).

Jadis on guerroyait, maintenant on s'amuse
a i u^{n} è a è e^{n} è o^{n} u^{n} a ü

(Id., *Burgraves*).

Le blé, riche présent de la blonde Cérès
è é i è é o^{n} è a u^{n} é é è

(La Fontaine, IX, 11).

Jouis, et te souviens qu'on ne vit qu'une fois
u i é è u e^{n} u^{n} è i ü è a

(Chénier).

Jamais auprès des fous ne te mets à portée
a è ó è é u è è è a o é

(La Fontaine, IX, 8).

Vit dans ses larges yeux étoilés de points d'or.
i o^{n} é a è ö é a é è e^{n} ò

(Heredia).

Et vous avez soufflé sur le souffle de Dieu
é u a é u é ü è u è è ö

(Musset, *La coupe et les lèvres*).

Quand il voyait passer quelque pauvre glaneuse
— o^{n} i a è a é è è ó è a ö

(Hugo, *Booz*).

Et que ta main peuplait des oublis de ton cœur
é è a e^{n} è è é u i è u^{n} è

(Musset, *Namouna*).

La rive est aux deux bords de guerrières jonchée
a i è ó ö ò è è è è u^{n} é

(Heredia, *Le Thermodon*).

Je les appelle gueux et voleurs, c'est leur nom
è é a è è ö é ò è è è u^{n}

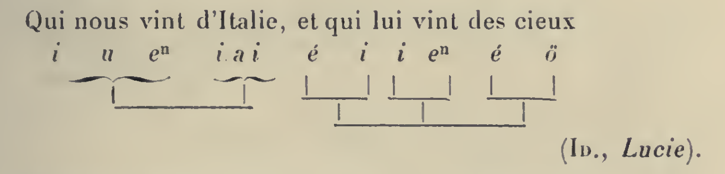
(Hugo, *Paroles de géant*).

La Bélisa passait sur sa mule au galop
a é i a a è ü a ü ó a ó

(Musset, *Don Paez*).

Ceux dans lesquels les dyades sont égales sont sensiblement moins harmonieux:

Qui nous vint d'Italie, et qui lui vint des cieux
i u e^{n} i a i é i i e^{n} é ö

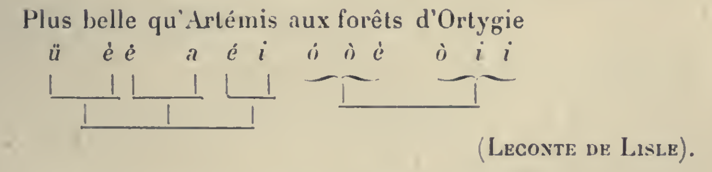


(Id., *Lucie*).

Mais la pauvre Espagnole au cœur était blessée
è a ó è a ò ó è é è è é

(Id., *Namouna*).

Plus belle qu'Artémis aux forêts d'Ortygie
ü è è a é i ó ò è ò i i



(Leconte de Lisle).

Booz ne savait point qu'une femme était là,
ò ò è a è e^{n} ü è a é è a

Et Ruth ne savait point ce que Dieu voulait d'elle
é ü è a è e^n *è è ö u è è*
(Hugo, *Booz*).

Noter que s'il y avait *pas* au lieu de *point* dans chacun de ces deux vers, le sens n'en serait nullement modifié; mais ils perdraient presque toute leur harmonie. Elle ne serait plus réductible qu'en dyades ne correspondant pas aux séparations des mots.

Pardonne, ô Donato ! grâce avant que je meure
a ò ó ò a ó a a o^n *è è è*
(Id., *Burgraves*).

Nous sommes à peu près de stature pareille
u ò è a ö è è a ü è a è
(Musset).

Comme un soldat blessé que renverse une balle
ò $é^n$ *ò a è é è* o^n *è ü è a*
(Id.).

Tu n'es que le mangeur de l'abjecte matière
ü è è è o^n *è è a è è a è*
(Hugo, *Légende*).

Devant mon empereur que ramène mon Dieu
è o^n u^n o^n *è è è a è è* u^n *ö*
(Id., *Burgraves*).

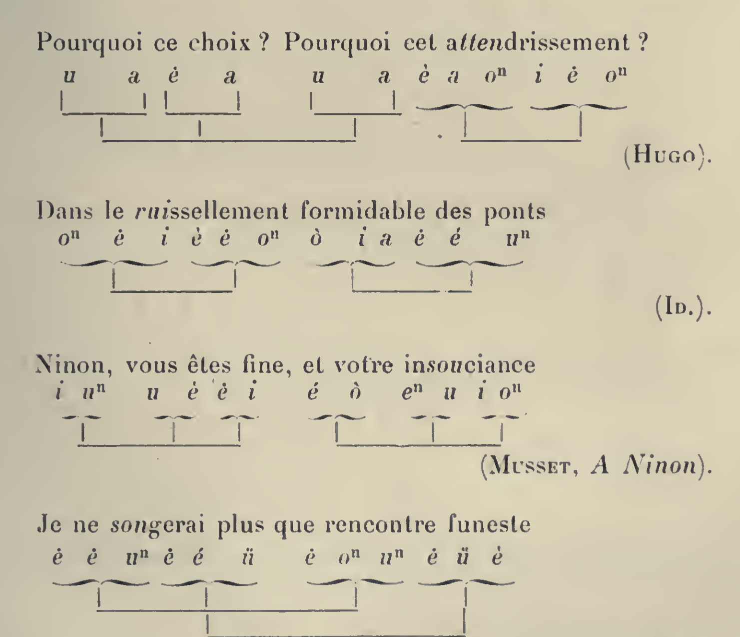
Le Bœuf héréditaire armoyé sur la chappe
è è é é i è a a é ü a a
(Heredia, *L'estoc*).

Je vous dirais qu'Hassan racheta Namouna
è u i è a o^n *a é a a u a*
(Musset).

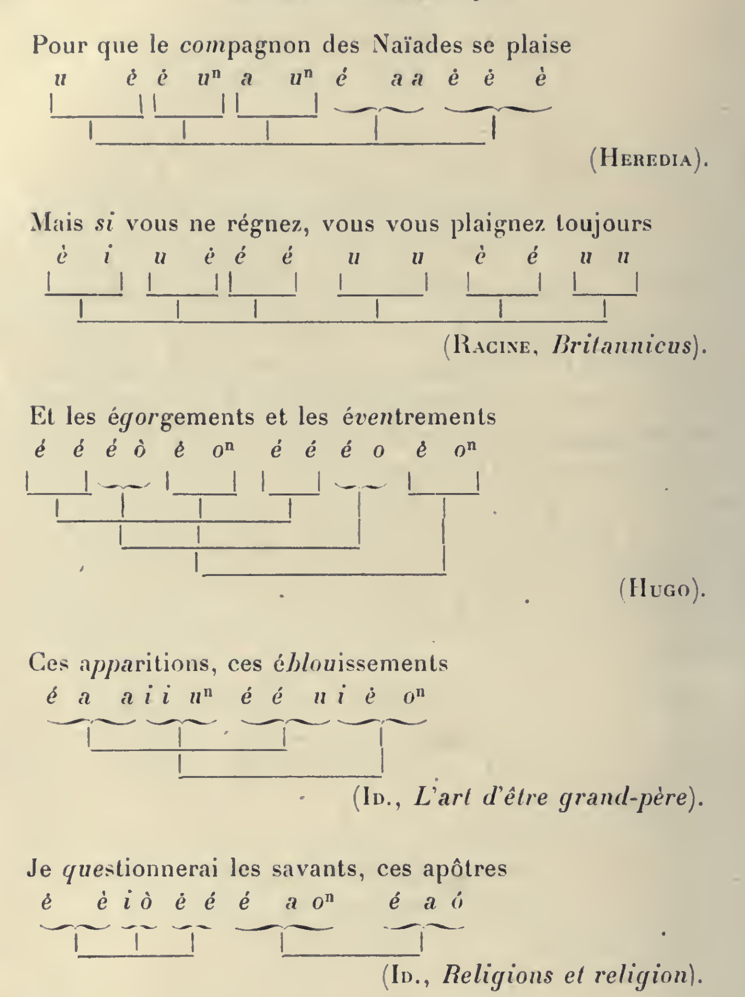
V

LE RYTHME CONSONANTIQUE

Dans les différents types de vers que nous avons passés en revue jusqu'à présent, le rythme, et c'est de beaucoup le cas le plus fréquent, est marqué à l'intérieur des hémistiches par une syllabe intense. Mais nous savons (cf. p. 94 et suiv.) qu'il y a des hémistiches à l'intérieur desquels le rythme est marqué par le prolongement et l'augmentation d'intensité d'un élément consonantique, et que la syllabe qui contient cet élément est d'ordinaire légèrement plus intense que les syllabes avoisinantes. Il n'y a aucune raison pour que les vers qui contiennent de tels hémistiches soient moins harmonieux que les autres :



(La Fontaine, IX, 2).

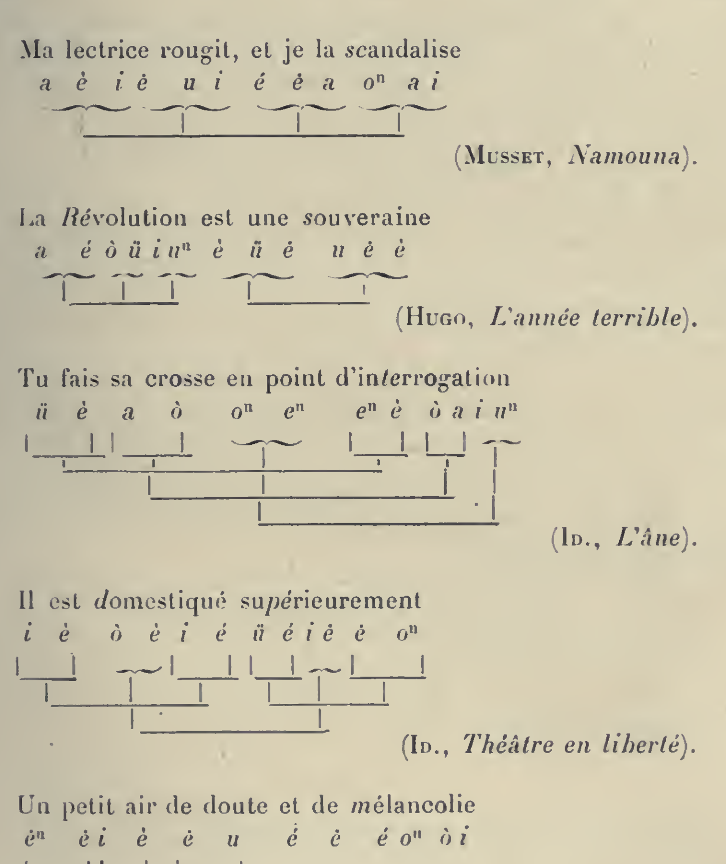


Et des *co*llections qui n'amusent personne
*é é ò è i u*ⁿ *i a ü è è ò*

(ID., *Toute la lyre*).

Les hémistiches à rythme consonantique offrent même pour l'harmonie une facilité de plus que les autres. Tandis que dans les autres, pour que l'harmonie coïncide avec le rythme,

il faut que les éléments harmoniques se terminent avec la syllabe intense qui clôt les éléments rythmiques, dans ceux-ci l'élément harmonique peut se terminer avec la syllabe légèrement intense qui commence par la consonne prolongée, comme dans les exemples précédents, ou bien s'arrêter à la consonne dont le prolongement constitue une coupe, comme on l'a vu plus haut, p. 95. Voici des exemples de ce deuxième cas :



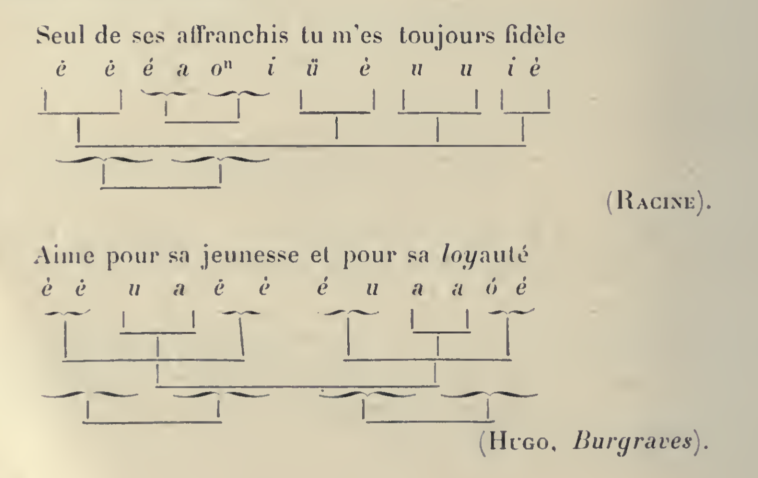
VI

VERS IMPARFAITEMENT HARMONIEUX

Dans tous les types de vers cités jusqu'ici les divisions de l'harmonie coïncident avec celles du rythme. Ce sont les plus harmonieux de beaucoup ; mais on a noté au passage qu'ils ne le sont pas tous au même degré, que ceux des dernières classes en dyades, par exemple, le sont moins que ceux des premières.

Ce serait une erreur de croire que tous les vers qui ne rentrent pas dans ces diverses catégories sont totalement dépourvus d'harmonie. Ils en ont moins sans doute, mais nous pouvons les ranger encore dans différentes classes et arriver par des dégradations successives à ceux qui n'ont pas d'harmonie du tout.

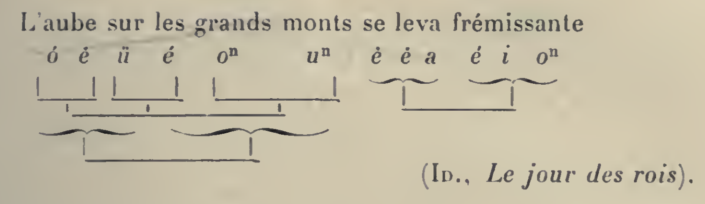
Nous devons parler tout d'abord des hémistiches qui sont rythmés à 1-5 ou 5-1. Comme ils n'ont pas de point de repère à l'intérieur de la mesure à 5 syllabes, leur harmonie n'est pleinement satisfaisante que s'ils sont divisibles de deux manières ; dans ce cas en effet l'oreille s'arrête forcément à l'une des deux :



(Racine).

(Hugo, *Burgraves*).

L'aube sur les grands monts se leva frémissante
ó é ü é o^n u^n è è a é i o^n



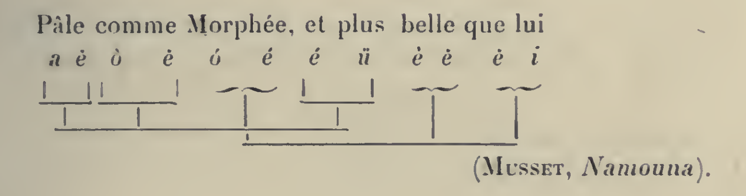
(Id., *Le jour des rois*).

Et l'Euxin vit...
Fuir des étalons blancs rouges du sang des Vierges
i é é a u^n o^n u è ü o^n é è

(Heredia).

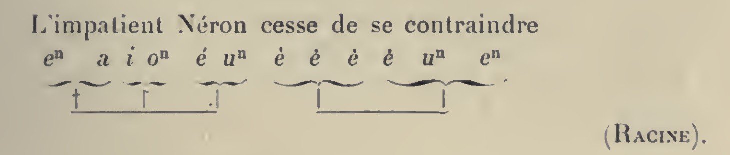
Mais l'harmonie des vers, tels que les suivants, qui ne bénéficient pas de cet avantage, est particulièrement faible :

Pâle comme Morphée, et plus belle que lui
a è ò è ó é é ü è è è i



(Musset, *Namouna*).

L'impatient Néron cesse de se contraindre
e^n a i o^n é u^n è è è è u^n e^n

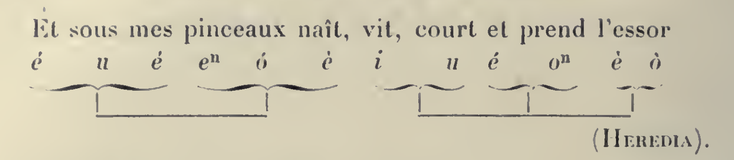


(Racine).

Être dans le désert, c'est vivre en un linceul
è è o^n è é è è i o^n $è^n$ e^n é

(Hugo, *L'aigle du casque*).

Et sous mes pinceaux naît, vit, court et prend l'essor



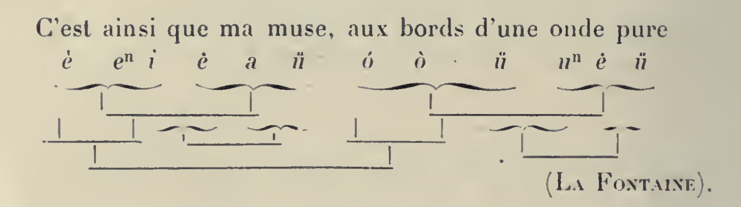
(Heredia).

Il n'y a pas lieu d'insister davantage sur les vers de ce type, car ils ne sont pas très fréquents. Ceux dans lesquels les divisions du rythme sont nettes, mais ne coïncident pas avec celles de l'harmonie nous retiendront plus longtemps. La plupart d'entre eux ont une certaine harmonie, car il n'est pas indispensable que les divisions de l'harmonie concordent avec celle du rythme. Mais il va de soi que lorsqu'il y a discordance entre ces deux séries de divisions, l'oreille qui est dirigée par la plus forte, la plus nettement marquée, celle du rythme, risque fort de ne pas saisir l'autre. Il n'y a qu'une oreille délicate et très exercée qui y réussisse le plus souvent.

Nous classerons les vers dans lesquels il y a discordance entre les divisions du rythme et celles de l'harmonie, par ordre d'harmonie décroissante.

1° Les plus harmonieux sont ceux dans lesquels le rythme est du type 3-3-4-2, 3-3-2-4 ou 2-4-3-3, 4-2-3-3 et dans lesquels l'harmonie peut se diviser à la fois en dyades et en triades. Il y a toujours en effet dans ces vers un hémistiche où le rythme et l'harmonie concordent. L'oreille choisit généralement le système de division qui fait coïncider l'harmonie avec le rythme dans le premier hémistiche :

C'est ainsi que ma muse, aux bords d'une onde pure



(La Fontaine).

Pour les sept exemples suivants nous ne donnerons plus de schémas : le lecteur pourra aisément les constituer :

Qu'il imite, s'il peut, Germanicus mon père

(Racine, *Britannicus*).

Aux petits des oiseaux, il donne leur pâture
(RACINE, *Athalie*).

Regarder dans ses yeux l'azur du firmament
(MUSSET, *Une bonne fortune*).

Il était le faucheur, la terre était le pré
(HUGO, *Sultan Mourad*).

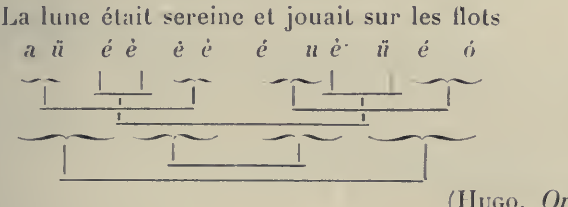
Et l'Aurore pieuse y fait chaque matin
(HEREDIA).

Cléopâtre debout en la splendeur du soir
(ID.).

Mais comment se fait-il, madame, que l'on dise
(MUSSET, *Namouna*).

Dans les vers suivants le premier hémistiche est rythmé en dyades ; nous ne donnerons de schéma que pour le premier exemple :

La lune était sereine et jouait sur les flots



(HUGO, *Orientales*).

Combien de poux faut-il pour manger un lion ?
(ID., *Le petit roi de Galice*).

La nuit fait le hibou si le jour fait le cygne
(ID., *Légende*).

Les fleuves vont aux mers, les oiseaux vont au ciel
(ID., *Paroles dans l'épreuve*).

Dieu seul peut nous voir tous quand sur terre il regarde
(ID., *Légende*).

Il meurt silencieux, tel que Dieu l'a fait naître
(Musset, *Namouna*).

Il jette un drap mouillé sur son père qui râle
(Id., *Ibid.*).

Et l'ombre où rit le timbre argentin des fontaines
(Heredia).

2° Les vers sont rythmés à 3-3-4-2, 3-3-2-4 ou 4-2-3-3, 2-4-3-3 ; leur harmonie n'est divisible qu'en triades ou en dyades. (La possibilité d'une division supplémentaire en dyades asymétriques n'augmente pas l'harmonie).

α — Ce système concorde avec le rythme du premier hémistiche :

Et le Persan superbe est aux pieds d'une juive
é ė ė o^{n} *ü ė ė ó é ü ė i*

(Racine, *Esther*).

Je ne prends point pour juge une cour idolâtre
(Id., *Bérénice*).

Un cœur plus expansif, une jambe mieux faite
(Musset, *Namouna*).

L'un sculptait l'idéal et l'autre le réel
(Hugo, *Le temple*).

J'ai cloué sur des croix tous les petits enfants
(Id., *Inscription*).

Cette faucille d'or dans le champ des étoiles
(Id., *Booz*).

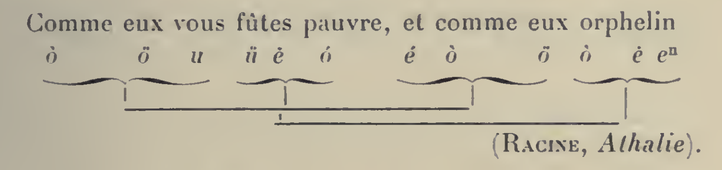
Semble un grand oiseau d'or qui guette au loin sa proie
(Heredia).

Où l'Hybla plein de miel mire ses bleus sommets

(Id.).

β — Ce système concorde avec le rythme du deuxième hémistiche ; harmonie très difficile à saisir :

Comme eux vous fûtes pauvre, et comme eux orphelin



(Racine, *Athalie*).

Sa réponse est dictée et même son silence

(Id., *Britannicus*).

Hélène daigna suivre un berger ravisseur

(A. Chénier).

Le soleil était loin, la terre était voisine

(Musset).

Je crois qu'une sottise est au bout de ma plume

(Id.).

Et les os des héros blanchissent dans les plaines

(Hugo, *Aymerillot*)

Et la terre subit la sombre horreur des vents

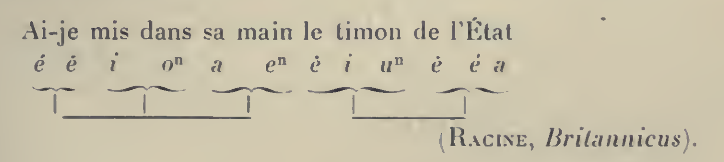
(Id., *Temps paniques*).

Soyez-lui, toi, légère, et toi, silencieuse,

(Heredia).

3° Les vers ne sont rythmés qu'en mesures de trois syllabes, ou qu'en mesures de deux et quatre syllabes, tandis que l'harmonie est une combinaison de triades et de dyades :

Ai-je mis dans sa main le timon de l'État



(Racine, *Britannicus*).

Et la chair marchandée au soleil se tordait
(Musset, *Namouna*).

Le péril de l'enfant fait songer à la mère
(Hugo, *L'aigle du casque*).

Sous la pourpre flottante et l'airain rutilant
(Heredia).

Cols abrupts, lacs, forêts pleines d'ombre et de nids !
(Id.).

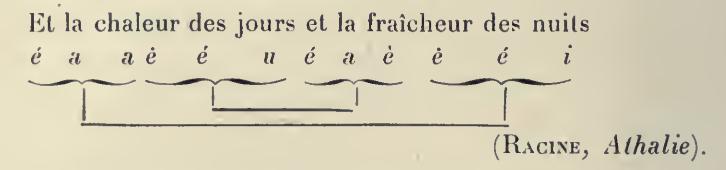
Mais vous avois-je fait serment de le trahir ?
(Racine, *Britannicus*).

Le sphinx aux yeux perçants attend qu'on lui réponde
(Musset).

La rutilante ardeur de ses premiers éclats
(Heredia).

4° Vers rythmés en mesures de deux et quatre syllabes ; vers rythmés en mesures de trois syllabes ; vers rythmés moitié en mesures de trois et moitié en mesures de deux et de quatre. L'harmonie est divisée dans le système contraire :

α — triades :



(Racine, *Athalie*).

Eh bien, ne mangeons plus de chose ayant eu vie
(La Fontaine, X, 6).

Cet œil s'abaisse donc sur toute la nature
(Lamartine).

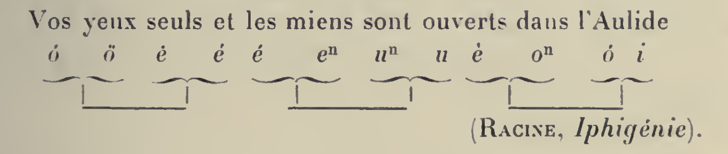
Tu parcourais Madrid, Paris, Naple et Florence
(Musset).

L'esprit n'y voit pas clair avec les yeux du cœur
(Id.).

Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala
(Hugo, *Booz*).

S'éveillent en sursaut de l'éternel sommeil
(Heredia).

β — dyades symétriques :

Vos yeux seuls et les miens sont ouverts dans l'Aulide


(Racine, *Iphigénie*).

Et quel temps fut jamais si fertile en miracles ?
(Id., *Athalie*).

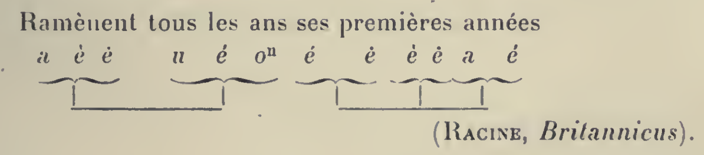
Thraséas au Sénat, Corbulon dans l'armée
(Id., *Britannicus*).

Sa petite médaille annonçait un bon coin
(Musset, *Namouna*).

La vestale songeait dans sa chaise de marbre
(Hugo, *Légende*).

Ineffable lever du premier rayon d'or
(Id., *Sacre de la femme*).

γ — dyado-triades :

Ramènent tous les ans ses premières années


(Racine, *Britannicus*).

Une vierge en or fin d'un livre de légende
(Musset).

Elle baissa son voile et se prit à pleurer

(Id.).

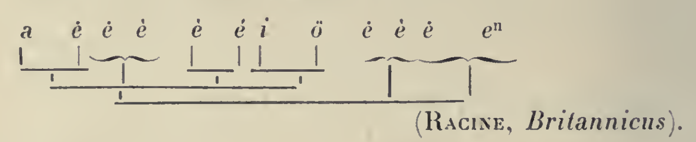
Et, couchée au soleil, elle rêvait dans l'herbe

(Hugo, *L'hydre*).

5° L'harmonie n'est divisible qu'en dyades qui se correspondent sans symétrie ; dans ce cas elle est à peu près nulle. Pourtant une oreille extrêmement délicate et exercée peut encore saisir des degrés dans cette catégorie ; elle y distingue trois classes :

α — le vers est rythmé en dyades ; c'est le cas le moins désagréable à l'oreille :

Las de se faire aimer il veut se faire craindre



(Racine, *Britannicus*).

Vous le dirai-je enfin ? Rome le justifie

u ė i é o^n e^n ò ė ė ü i i

(Id., *Ibid.*).

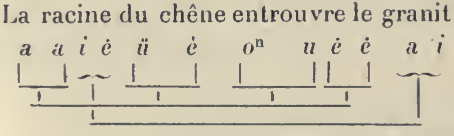
Et le Flamine rouge avec son blanc cortège

(Heredia).

(même schéma).

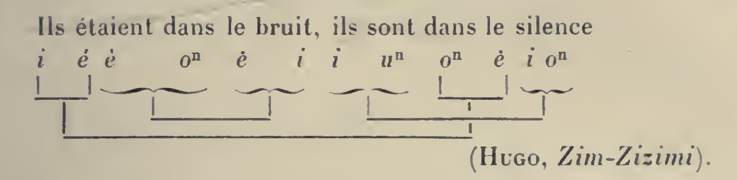
β — le vers est rythmé en dyades et triades :

La racine du chêne entrouvre le granit



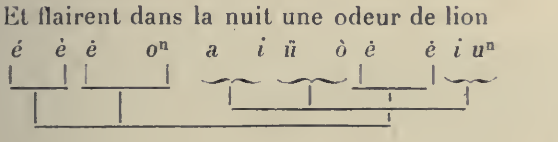
(Hugo, *Les rayons et les ombres*).

Ils étaient dans le bruit, ils sont dans le silence



(Hugo, *Zim-Zizimi*).

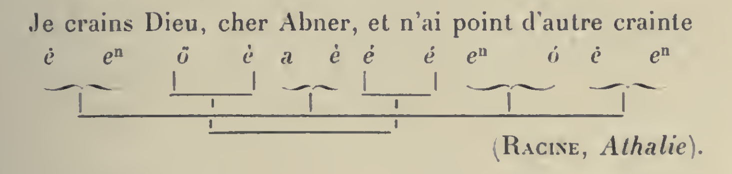
Et flairent dans la nuit une odeur de lion



(Heredia).

γ — le vers est rythmé en triades :

Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte



(Racine, *Athalie*).

Qui ne livre son front qu'aux baisers des étoiles

i ė i ė u^n u^n ó ė é é é a

(Hugo, *Les montagnes*).

D'une blanche lueur la clairière est baignée

ŭ ė o^n ė ŭ ė a ė é ė ė é

(Id., *Éviradnus*).

VII

VERS DÉPOURVUS D'HARMONIE

Ce sont ceux qui ne peuvent être ramenés à aucune formule. Aucun groupement des voyelles qui fournisse une correspondance n'est possible, et l'oreille reste désagréablement impressionnée par cette série de sons qui se succèdent sans ordre et sans lien. Néanmoins ici encore il y a des degrés; il peut se faire que le vers tout entier soit dépourvu d'harmonie, ou bien que l'un de ses hémistiches pris à part soit harmonieux; dans ce dernier cas l'oreille est moins fortement blessée, elle trouve une sorte de compensation, de soulagement. Mais pour qu'un hémistiche pris à part soit harmonieux, il faut que les divisions de son rythme et celles de cette harmonie coïncident strictement, et si elle est en triades, que ces triades aient une modulation nette; si elle est en dyades, que ces dyades soient inégales :

α — L'un des hémistiches pris à part est harmonieux :

C'est que lorsque Junon vit son beau sein d'ivoire
i u^n *ó* e^n *i a*

(MUSSET).

Martial est en vente au prix de cinq deniers
ó i è e^n *è é*

(HEREDIA).

Quel que tu sois, issu d'Ancus ou né d'un rustre
o^n *ü u é* $è^n$ *ü*

(ID.).

Salua d'un grand cri la chute du Soleil
a ü è ü ò è

(ID.).

Ils savent compter l'heure et que leur terre est ronde
é è è è è u^n
(Musset),

Sur le seuil de l'étable où veille saint Joseph
u è è e^n *ò è*
(Heredia).

L'errant troupeau qui broute aux berges du Galèse
ó è è ü a è
(Id.).

Inscris un fier profil de guerrière d'Ophir
è è è è ò i
(Id.).

Le pontife Alexandre et le prince César
é è e^n *è é a*
(Id.).

Vous m'avez de César confié la jeunesse
u^n *ié a è è*
(Racine).

Tu la reconnaîtras, car elle est toujours triste
a è è u u i
(Heredia).

La ville s'est changée en un palais de fées
a i è è o^n *é*
(Musset).

Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal
a è i è $\grave{e}^n$ *è*
(Heredia).

Car il a vu la lune éblouissante et pleine
a i a ü a ü
(Id.).

Les volumes des morts et celui du vivant
é ò ü è é ò

(Id.).

A l'éclair d'un sourire a tressailli d'orgueil
a é è è^{n} u i

(Id.).

β — Aucun hémistiche n'est harmonieux :

A l'ombre du platane où nous nous allongeons
(Heredia).

Quel est le bon plaisir de votre courtoisie ?
(Musset).

Pour saluer l'enfant qui rit et les admire
(Heredia).

Le maître de ce clos m'honore. J'en suis digne
(Id.).

Autour du sceptre noir que lève Rhadamanthe
(Id.).

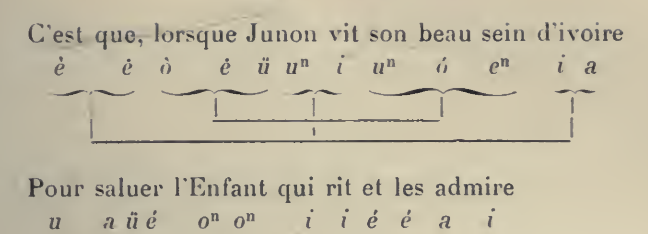
De ses bras familiers semble lui faire accueil
(Id.).

L'incorruptible cœur de la maîtresse branche
(Id.).

Le camp s'éveille. En bas roule et gronde le fleuve
(Id.).

Où chaque roi, gardant la pose hiératique
(Id.).

Nous avons essayé de faire passer notre oreille par-dessus la césure de l'hémistiche de la manière suivante :



Mais d'abord plusieurs des vers que nous avons cités ne permettent pas de semblables combinaisons, et d'autre part dans les vers de coupe vraiment classique notre oreille n'a jamais pu s'habituer à faire un pareil saut, à admettre une telle discordance ; cette construction ne peut se faire que sur le papier.

VIII

CLASSEMENT DE QUELQUES POÈTES AU POINT DE VUE DE L'HARMONIE

D'après ce qui précède nous sommes en mesure de déterminer exactement le degré d'harmonie d'un vers ou d'une série de vers. Par conséquent nous pouvons comparer entre eux et classer à ce point de vue spécial de l'harmonie les différents poèmes d'un même auteur ou d'une manière générale l'ensemble des œuvres de nos divers poètes. Il suffit pour cela de faire des statistiques, d'additionner et de comparer ; c'est un travail purement matériel.

Nous donnerons quelques indications sur la manière dont ces statistiques doivent être faites et interprétées.

Il faut tout d'abord mettre à part les vers qui n'ont pas d'harmonie du tout. Mais leur compte ne suffit pas. Supposons qu'en comparant deux poèmes de 100 vers chacun nous trouvions dans l'un 5 vers sans harmonie et 10 dans l'autre, il n'en résultera nullement que le second est deux fois moins harmonieux que le premier, car il peut se faire que dans celui-ci les 95 autres vers soient d'une manière générale très peu harmonieux et qu'au contraire l'autre contienne 90 vers très harmonieux. Il faut donc prendre en considération non seulement le nombre des vers harmonieux, mais aussi la qualité de leur harmonie.

Parmi les vers peu harmonieux, il faut faire le total de ceux dans lesquels l'harmonie est en discordance avec le rythme. Ceux dans lesquels le rythme et l'harmonie concordent fourniront un autre total, mais un autre total comprenant des éléments fort disparates qu'il est indispensable de distinguer. Les plus harmonieux, nous l'avons vu, sont les vers en triades ; au contraire l'harmonie de ceux qui ne se divisent qu'en dyades

asymétriques est presque nulle ; ces deux catégories ne peuvent évidemment pas figurer ensemble. Il faut aussi compter à part les vers en dyado-triades puisqu'ils sont presque aussi harmonieux que ceux en triades, et mettre dans une dernière classe les vers en dyades symétriques comprenant à la fois des vers très harmonieux et d'autres d'une harmonie moindre. Il n'est pas utile de subdiviser cette dernière catégorie.

D'après ces principes nous avons examiné trois morceaux de 100 vers chacun dans six de nos poètes. Ces trois morceaux étant pris dans des œuvres diverses la combinaison des résultats qu'ils fournissent offre une certaine garantie et donne une espèce de moyenne pour chacun de ces poètes ; néanmoins nous ne pouvons considérer les conclusions qui en ressortent que comme des indications ; pour arriver à quelque chose de réellement précis et certain, il faudrait faire porter les statistiques sur des morceaux beaucoup plus nombreux et plus étendus.

Voici ce que nous avons obtenu et la classification qui en résulte :

Les 100 premiers vers de la scène des fauteuils (IV, 2) dans *Britannicus* se répartissent ainsi :

48 vers ont un système d'harmonie d'accord avec le rythme, à savoir :

14 en triades
8 en dyado-triades
23 en dyades symétriques
3 en dyades asymétriques ;

48 vers ont un système d'harmonie en désaccord avec le rythme ;

4 vers sont dénués d'harmonie.

Les 100 premiers vers de la scène de la déclaration de *Phèdre* (II, 5) se répartissent ainsi :

50 vers ont un système d'harmonie d'accord avec le rythme, à savoir :

12 en triades
8 en dyado-triades
24 en dyades symétriques
6 en dyades asymétriques ;

48 vers ont un système d'harmonie en désaccord avec le rytme ;

2 vers sont dénués d'harmonie.

Les 100 premiers vers de la 4e scène de l'acte IV d'*Iphigénie* se répartissent ainsi :

44 vers ont un système d'harmonie d'accord avec le rythme, à savoir :

11 en triades
9 en dyado-triades
18 en dyades symétriques ;
6 en dyades asymétriques ;

54 vers ont un système en désaccord avec le rythme ;

2 vers sont dénués d'harmonie.

La combinaison de ces trois produits donne la moyenne suivante pour Racine :

47 vers concordent avec le rythme, dont :

12 en triades
8 en dyado-triades
22 en dyades symétriques.
5 en dyades asymétriques ;

50 sont en discordance ;

3 n'ont pas d'harmonie.

Pour savoir combien de vers ont une harmonie de bonne qualité, il suffit de retrancher du total des vers présentant concordance entre le rythme et l'harmonie le nombre de ceux qui sont en dyades asymétriques, ce qui donne un total de **42** pour 100.

Les 100 premiers vers de chacune des trois œuvres sui-

vantes de V. Hugo : *L'Année terrible*, *Aymerillot*, *Petit Paul*, fournissent les chiffres suivants ; le quatrième chiffre, en italique, représente la moyenne produite par la combinaison des trois autres :

Concordants	53,	46,	49,	*49*
Triades	11,	10,	6,	*9*
Dyado-triades	7,	2,	8,	*6*
Dyades symétriques	29,	28,	24,	*27*
Dyades asymétriques	6,	6,	11,	*7*
Discordants	45,	50,	49,	*48*
Sans harmonie	2,	4,	2,	*3*

Il y a donc en moyenne **42** vers qui présentent une bonne harmonie.

Les 100 premiers vers des trois pièces suivantes de Musset : *Namouna*, *Nuit de mai*, *A la Malibran*, donnent les chiffres suivants :

Concordants	50,	43,	39,	*44*
Triades	14,	9,	7,	*10*
Dyado-triades	7,	9,	8,	*8*
Dyades symétriques	24,	18,	18,	*20*
Dyades asymétriques	5,	7,	6,	*6*
Discordants	47,	53,	55,	*52*
Sans harmonie	3,	4,	6,	*4*
Bonne harmonie			**38**	

Les 100 premiers vers des trois pièces suivantes de Leconte de Lisle : *Le Runoïa*, *Glaucé*, *Les Erinnyes*, donnent :

Concordants	46,	42,	38,	*42*
Triades	9,	12,	2,	*8*
Dyado-triades	7,	4,	11,	*7*
Dyades symétriques	25,	22,	20,	*22*
Dyades asymétriques	5,	4,	5,	*5*
Discordants	50,	56,	59,	*55*
Sans harmonie	4,	2,	3,	*3*
Bonne harmonie			**37**	

Les 100 premiers vers des trois pièces suivantes de Boileau : *A mon esprit*, *Art poétique*, *Lutrin*, donnent :

Concordants	39,	38,	32,	*36*
Triades	11,	13,	12,	*12*
Dyado-triades	7,	6,	12	*8*
Dyades-symétriques	19,	18,	6,	*14*
Dyades asymétriques	2,	1,	2,	*2*
Discordants	57,	53,	64,	*58*
Sans harmonie	4,	9,	4,	*6*
Bonne harmonie			**34**	

Les 100 premiers alexandrins des trois pièces suivantes de Lamartine : *L'Immortalité*, *Les laboureurs* dans *Jocelyn*, *La chute d'un ange*, donnent :

Concordants	40,	42,	39,	*40*
Triades	8,	8,	8,	*8*
Dyado-triades	4,	8,	7,	*6*
Dyades-symétriques	24,	18,	15,	*19*
Dyades asymétriques	4,	8,	9,	*7*
Discordants	54,	51,	53,	*53*
Sans harmonie	6,	7,	8,	*7*
Bonne harmonie			**33**	

Ces statistiques placent donc nos six poètes au point de vue de l'harmonie dans l'ordre suivant : *Racine*, *Hugo*, *Musset*, *Leconte de Lisle*, *Boileau*, *Lamartine*.

Racine et V. Hugo viennent nettement au premier rang avec chacun 42 vers sur 100. Si l'on s'en tenait à ce total il faudrait les placer *ex æquo* ; c'est ici que le détail de ces 42 vers est instructif : Racine est très sensiblement plus harmonieux que Hugo parce qu'il présente 20 vers sur 100 en triades et dyado-triades tandis que Hugo n'en á que 15.

Musset et Leconte de Lisle viennent après, l'un avec 38 et l'autre avec 37. Il y a de même une différence sensible entre les deux parce que le premier présente 18 vers sur 100 en triades ou dyado-triades et le second seulement 15.

Boileau se place notablement plus bas avec 34 vers sur 100 ; mais il ne faut pas oublier que s'il n'avait pas tant de vers discordants, il figurerait au premier rang avec Racine puisqu'il a comme lui 20 vers sur 100 en triades ou dyado-triades.

Quant à Lamartine, il est nettement le dernier, non pas tant parce qu'il ne donne que 33 vers ayant une bonne harmonie (c'est en somme le même chiffre que Boileau), que parce que sur ces 33 vers il n'en a que 14 en triades ou dyado-triades.

Certains s'étonneront peut-être de trouver l'*harmonieux* Lamartine en si mauvaise place. Nous ne saurions mieux faire que de les renvoyer à l'article qu'a publié sur lui Leconte de Lisle. Ils y trouveront très nettement exposées les raisons pour lesquelles ce poète perd tant à être examiné de près.

Les statistiques de ce genre peuvent servir à comparer non seulement deux poètes entre eux, mais aussi les diverses œuvres d'un même poète. Ainsi il est très remarquable que les différentes pièces qu'un poète a composées à une même époque fournissent en général à peu de chose près les mêmes chiffres ; tandis qu'il n'en est pas toujours de même pour deux poèmes dont l'un est postérieur de quinze ou vingt ans à l'autre. La comparaison des 100 premiers vers de *L'année terrible* avec les 100 premiers d'*Aymerillot* est très suggestive à cet égard. Si on lit successivement ces deux morceaux on sent bien vite que ce n'est plus le même art : le poète est devenu vieux ; la poésie a baissé, la langue et le rythme ont perdu leur souplesse, mais l'harmonie a augmenté ; l'auteur a sensiblement perfectionné son instrument à ce point de vue qui est malheureusement dans une certaine mesure secondaire. L'étude de l'harmonie par statistiques peut donc fournir un précieux concours pour étudier l'évolution de l'art d'un poète.

IX

L'HARMONIE DES VERS DE MOINS DE DOUZE SYLLABES

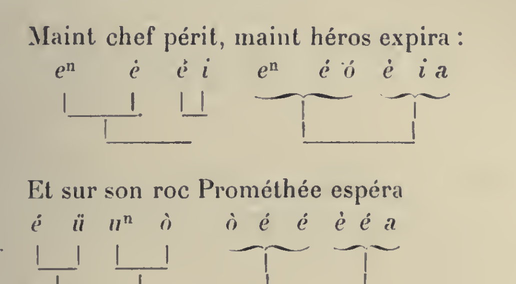
Le vers de douze syllabes est depuis le XVIIe siècle le vers français par excellence. Becq de Fouquières a montré lorsqu'il s'est occupé du rythme à quoi il devait son triomphe et sa supériorité. C'est au nombre de ses syllabes, douze, qui est « celui dont les éléments peuvent se grouper suivant le plus grand nombre de combinaisons, chaque groupe étant, avec le nombre total, dans un rapport exact et facile à apprécier... Le nombre de douze est celui que l'oreille analyse le plus aisément puisqu'elle peut le diviser en groupes de deux, de trois, de quatre ou de six sons » (p. 10). L'étude que nous venons de faire sur l'harmonie fait comprendre sans explications, que le raisonnement appliqué au rythme par Becq de Fouquières convient également bien à l'harmonie.

Un vers de douze syllabes isolé est un vers ; il a son rythme complet et son harmonie forme un tout. Un vers de dix syllabes isolé n'est un vers que dans certaines conditions. Les vers qui n'ont que huit syllabes ou moins de huit syllabes ne sont des vers qu'à condition de n'être pas isolés. Il va de soi que si l'harmonie au lieu d'appartenir en propre à un vers se répartit sur tout un groupe, elle perd de sa précision, devient beaucoup plus vague. Elle devient en même temps beaucoup moins intéressante ; aussi nous bornerons-nous à donner quelques indications sur l'harmonie des vers de moins de douze syllabes.

Le vers de dix syllabes, le grand vers de l'ancienne poésie française, peut être souvent considéré comme une unité. Dans ce cas son harmonie se ramène à six dyades ou à deux dyades et deux triades réparties dans un ordre que détermine la place de la coupe.

Voici quelques exemples coupés après la quatrième syllabe. On notera que le second membre du vers comprend tantôt deux triades, tantôt trois dyades :

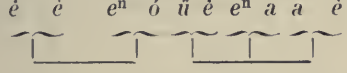
Maint chef périt, maint héros expira :



Et sur son roc Prométhée espéra

é ü uⁿ ò ò é é è é a

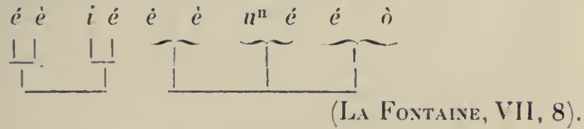
De voir bientôt une fin à sa peine.



C'étoit plaisir d'observer leurs efforts ;



C'étoit pitié de voir tomber les morts.

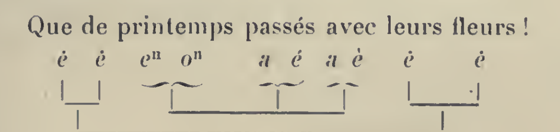


(La Fontaine, VII, 8).

Rappelons que la syllabe *oi* se prononçait *wè* à l'époque de La Fontaine ; cela nous dispensera de tout commentaire sur notre notation.

Ajoutons ici trois exemples modernes, deux de Hugo et un de Musset (coupé à 5). On remarquera combien sont inférieurs aux autres en harmonie les vers qui commencent par deux triades et par conséquent ne tiennent pas compte de la coupe :

Que de printemps passés avec leurs fleurs !



Que de feux morts et que de tombes closes !
ė ė ö ò é ė ė u^n é ó

Se souvient-on qu'il fut jadis des cœurs ?
ė u e^n u^n i ü a i é ė

Se souvient-on qu'il fut jadis des roses ?
ė u e^n u^n i ü a i é ó

Elle m'aimait. Je l'aimais. Nous étions
è ė è è è è ė u é u^n (*médiocre*).

Deux purs enfants, deux parfums, deux rayons.
ö ü o^n o^n ö a $é^n$ ö è u^n

(*Contemplations*).

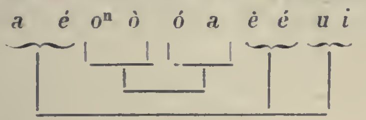
Jeunes amours, si vite épanouïes,
ė ė a u i i é a u i

Vous êtes l'aube et le matin du cœur.
u è ė ó é ė a e^n ü ė (*médiocre*).

Charmez l'enfant, extases inouïes !
a é o^n o^n è a ė i u i (*médiocre*).

Et, quand le soir vient avec la douleur,
é o^n ė a e^n a è a u ė

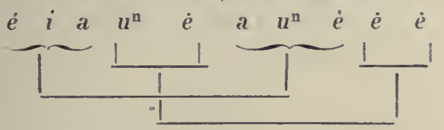
Charmez encor nos âmes éblouïes,



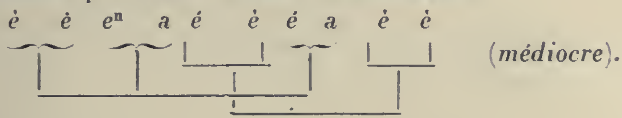
Jeunes amours si vite évanouïes !

(*Contemplations*).

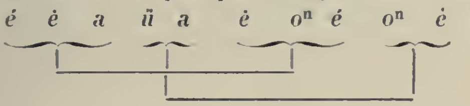
J'ai dit à mon cœur, à mon faible cœur :



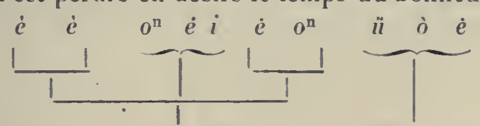
N'est-ce point assez d'aimer sa maîtresse ?



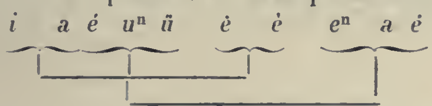
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse,



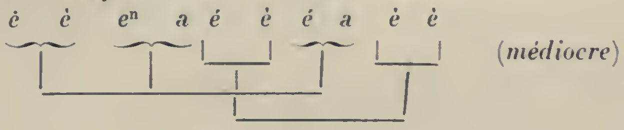
C'est perdre en désirs le temps du bonheur ?



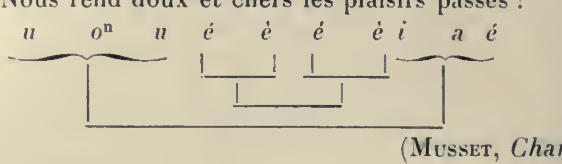
Il m'a répondu : Ce n'est point assez,



Ce n'est point assez d'aimer sa maîtresse ;



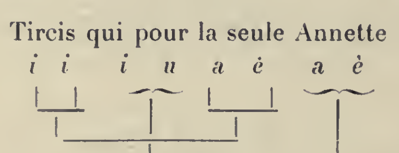
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse
Nous rend doux et chers les plaisirs passés !



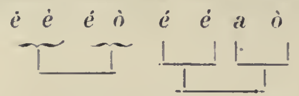
(MUSSET, *Chanson*).

L'harmonie du vers de 8 syllabes est forcément divisée en quatre dyades. En voici quelques jolis exemples :

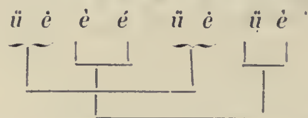
Tircis qui pour la seule Annette



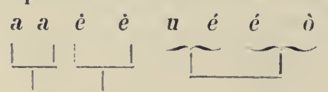
Faisoit résonner les accords



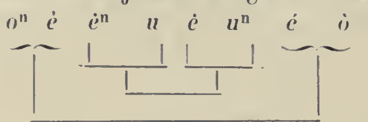
D'une voix et d'une musette



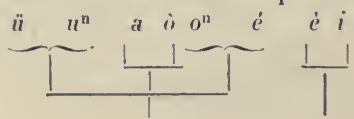
Capables de toucher les morts,

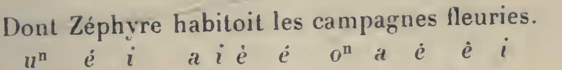


Chantoit un jour le long des bords



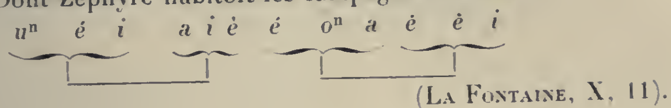
D'une onde arrosant des prairies





Dont Zéphyre habitoit les campagnes fleuries.

u^n é i a i è é o^n a è è i



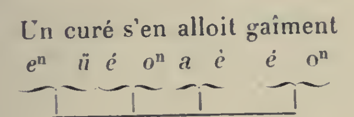
(La Fontaine, X, 11).

Un mort s'en alloit tristement

$è^n$ ò o^n a è i è o^n

S'emparer de son dernier gîte;

o^n a é è u^n è é i



Un curé s'en alloit gaîment

e^n ũ é o^n a è é o^n

Enterrer ce mort au plus vite.

o^n è é è ò ó ũ i

(Id., VII, 11).

Ce que le flot dit aux rivages,

è è è ó i ó i a

Ce que le vent dit aux vieux monts,

è è è o^n i ó õ u^n

Ce que l'astre dit aux nuages,

è è a é i ó ũa

C'est le mot ineffable : Aimons !
è è ó i è a è uⁿ

(Hugo, *Contemplations*).

Si vous n'avez rien à me dire
i u a é eⁿ a è i

Pourquoi venir auprès de moi ?
u a è i ó è è a

Pourquoi me faire ce sourire
u a è è è è u i

Qui tournerait la tête au roi ?
i u è è a è ó a

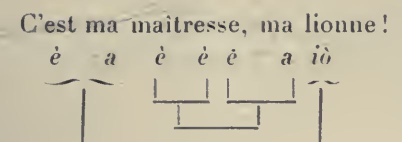
(Id., *Ibid.*).

Avez-vous vu dans Barcelone
a é u ü oⁿ a è ò

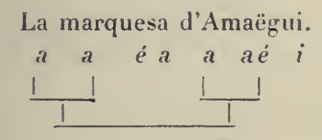
Une Andalouse au sein bruni ?
ü oⁿ a u ó eⁿ ü i

Pâle comme un beau soir d'automne
a è ò éⁿ ó a ó ò

C'est ma maîtresse, ma lionne!
è a è è è a iò



La marquesa d'Amaëgui.
a a é a a aé i



(Musset, *L'andalouse*).

Dans les deux derniers exemples cités le dernier vers n'a pas d'harmonie propre. Le fait est très fréquent dans tous les vers de moins de 12 syllabes quand ils sont groupés en strophes, comme c'est ici le cas; ils ne constituent plus alors des unités. Mais on remarquera bien vite que ces strophes sont d'autant plus agréables qu'elles contiennent un plus grand nombre de vers ayant leur harmonie propre.

Le principal charme des strophes en petits vers vient de la variété du rythme, de la rime et des voyelles. C'est pourquoi la suivante est très défectueuse ;

Pour le bal qu'on prépare
Plus d'une qui se pare
Met devant son miroir
Le masque noir

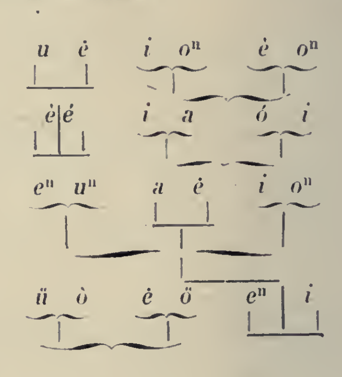
(Musset, *Venise*);

toutes les rimes sont en *-ar*; il en résulte une monotonie désagréable.

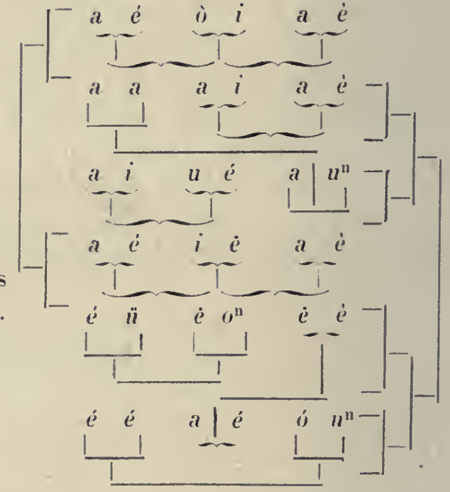
Pour les vers de moins de 8 syllabes, ils ne vont que par strophes ou par séries; la rime leur suffit. Différentes combinaisons sont possibles, aucune nécessaire, pour l'harmonie vocalique. Très agréables sont celles qui recouvrent le rythme. Il peut y avoir correspondance d'un vers à l'autre; ils forment alors des unités par groupes; le fait est d'ailleurs rare : c'est

une réussite. Nous réunissons par des traits les correspondances qui n'ont pas lieu dans le même vers :

Tout ce qui prend naissance
Est périssable aussi ;
L'indomptable puissance
Du sort le veut ainsi
(Joachim du Bellay).



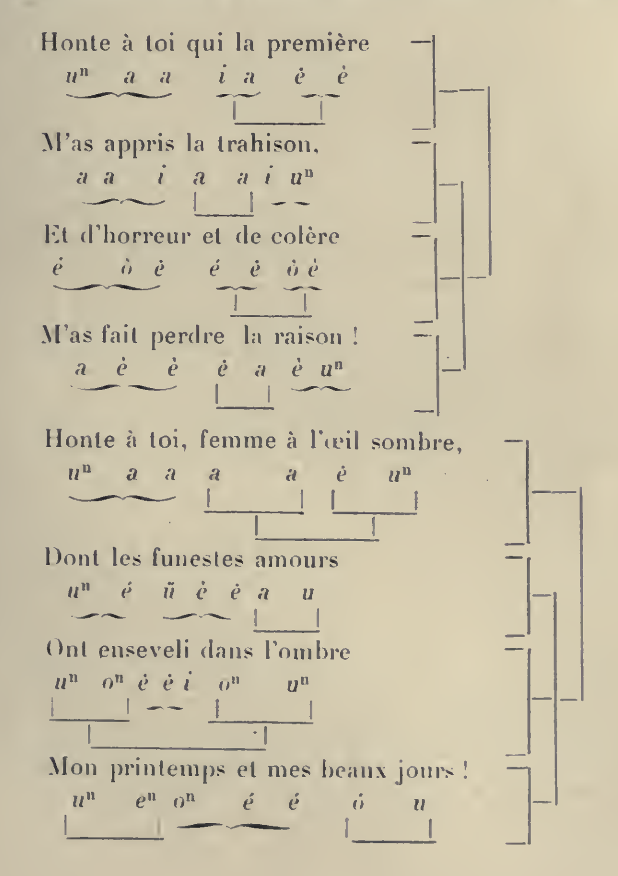
Assez dormir, ma belle.
Ta cavale isabelle
Hennit sous tes balcons.
Vois tes piqueurs alertes,
Et sur leurs manches vertes
Les pieds noirs des faucons.
(Musset, *Le lever*).

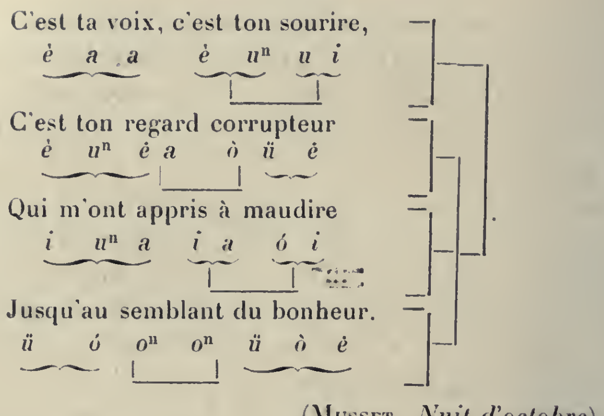


Les vers qui ont un nombre impair de syllabes sont pour la plupart des inventions peu heureuses. Il est facile de comprendre pourquoi. Nous sommes habitués à compter le nombre des syllabes et comme nous ne les comptons pas l'une après l'autre, mais par groupes, il est bon que le nombre total des syllabes du vers soit un multiple de celui des groupes. « Pour qu'un vers ait sa pleine cadence, il faut, si possible, que les divers membres composants aient, pour le nombre de syllabes,

des diviseurs communs » (Clair Tisseur, *Modestes observations*, p. 91). Le vers de 11 syllabes est boiteux de quelque façon qu'on le construise. Le vers de 9 ne cesse de l'être que s'il est coupé à 3, 3, 3 ; mais il est alors d'une désespérante monotonie.

Ces vers sont peu usités. Seul le vers de 7 a eu un grand succès. C'est un petit vers léger et sautillant, un peu moins rapide que celui de 8, mais sautillant à cause de sa boiterie. En tant que petit vers il n'a pas d'harmonie propre. Pourtant les heptasyllabes deviennent particulièrement harmonieux lorsque, le sens les groupant par deux (c'est-à-dire en faisant en quelque sorte des unités de 14 syllabes), ils se correspondent de deux en deux comme dans l'exemple suivant :



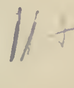


(Musset, *Nuit d'octobre*).

CONCLUSION

L'harmonie naît du jeu des voyelles se correspondant, non pas une à une, mais par groupes. Il en a toujours été ainsi et l'on n'imagine pas qu'il en puisse être autrement.

Les moyens d'expression sont tous des effets de contraste. En ce qui concerne le rythme, les mesures lentes et les mesures rapides entrent en lumière parce qu'elles font contraste avec la moyenne des mesures ; le rejet est dû à une discordance entre le rythme et la syntaxe : c'est un contraste ; le trimètre romantique fait contraste avec le tétramètre classique ; une pièce en vers libres n'est qu'une suite de contrastes : un vers plus court vient après un vers plus long, un vers plus lent suit un vers plus rapide. Les sons, voyelles ou consonnes, deviennent expressifs par leur répétition, parce que la langue des vers où ces répétitions apparaissent leur doit un aspect particulier qui fait contraste avec l'aspect ordinaire. Et il en est ainsi non seulement des moyens d'expression que nous avons étudiés, mais encore de ceux que nous avons passés sous silence. Car nous n'avons pas eu la prétention d'épuiser un sujet illimité ; nous avons simplement voulu établir les principes généraux et les vérifier par quelques séries d'exemples. Ainsi nous avons montré qu'un son essentiel d'un mot peut être mis en relief par la répétition dans d'autres mots de ce même son ou de sons analogues qui l'étayent et le soutiennent ; mais on peut obtenir un effet du même genre en laissant ce son, après l'avoir mis en bonne place, absolument isolé, c'est-à-dire en ne l'entourant que de sons de nature très différente. Dans les vers suivants le mot *tragique* est mis en valeur par sa position rythmique ; mais son *i*, cette note aiguë si caractéristique, surgit au milieu des autres parce



qu'elle est seule de son espèce; pas d'autre voyelle tonique dans ces deux vers qui ne soit éclatante ou sombre, pas une qui soit claire :

> Les Cent*au*res, pren*an*t les f*em*mes sur leurs cr*ou*pes,
> Fr*a*ppent l'homme, et l'horr*eu*r trag*i*que est dans les c*ou*pes
> (Hugo, *Le Titan*).

A regarder les choses d'un autre biais les vers à effet sont presque toujours en contradiction avec une des règles courantes de la versification. Il est défendu de supprimer la coupe de l'hémistiche, il est défendu d'enjamber, il est défendu de morceler les vers, il est défendu de répéter les mêmes sons d'une manière sensible, il est défendu de ne pas alterner les rimes masculines et féminines, il est défendu d'employer successivement plusieurs rimes assonant ensemble, il est défendu d'accepter des hiatus. Or nous avons vu quels effets puissants et vraiments poétiques ont été dus souvent à la violation même de ces observances. Qu'on se garde d'en conclure que pour être un grand poète il suffit de faire bon marché des règles. Toutes les interdictions qu'elles formulent sont excellentes pour la majorité des cas; car les vers nettement expressifs, même dans la poésie descriptive, ne peuvent jamais être qu'une minorité. La plupart des vers d'une pièce doivent se borner, en ce qui concerne la forme, à être harmonieux, bien rythmés et bien rimés. Le poète doit donc observer soigneusement les règles que nous a léguées un vieil usage, mais en sachant qu'il peut à l'occasion y déroger.

L'emploi des moyens d'expression n'est d'ailleurs artistique qu'à condition de n'être pas exagéré ; il ne faut pas que le lecteur ou l'auditeur puisse les remarquer nettement à première vue, mais que ce soit seulement leur résultante qui produise sur lui l'impression voulue. Nous avons eu plusieurs fois l'occasion de l'indiquer en passant, et il est bon d'y insister encore ici. Voici par exemple un passage de Mathurin Régnier où l'emploi des moyens d'expression atteint ses extrêmes limites :

Et le fer refrappé sous les mains résonnantes
Défie des marteaux les secousses battantes,
Est battu, combattu, et non pas abattu,
Ne craint beaucoup le coup, se rend impénétrable,
Se rend en endurant plus fort et plus durable,
Et les coups redoublés redoublent sa vertu.

Par le contraire vent en soufflantes bouffées
Le feu va rattisant ses ardeurs étouffées :
Il bruit au bruit du vent, souffle au soufflet venteux,
Murmure, gronde, craque à longues halenées,
Il tonne, étonne tout de flammes entonnées :
Ce vent disputé bouffe et bouffit dépiteux.

Tout commentaire est inutile ; l'auteur a voulu montrer à quel résultat détestable peut mener l'abus de certains procédés et il y a parfaitement réussi. C'est au poète à avoir le goût assez délicat pour trouver la juste mesure. Il doit, pour ce qui est des moyens d'expression, faire porter son effort sur deux points : d'abord choisir ceux qui conviennent le mieux à l'idée exprimée (nous avons vu que l'on peut quelquefois hésiter entre plusieurs) et les employer dans la proportion exacte où cette idée les comporte ; d'autre part les éviter soigneusement toutes les fois que la pensée ne les demande pas.

Alors vous croyez, nous dit-on, que le poète fait tous vos beaux raisonnements, et qu'au milieu de l'inspiration, quand l'émotion et l'enthousiasme l'ont saisi, quand la passion fait palpiter son cœur, quand l'éloquence va jaillir de ses lèvres, il s'épuise à peser la valeur propre ou combinée des dentales, des labiales et des sifflantes, à calculer des échos de voyelles et des rappels de sonorités ? — Non pas ; mais nous savons que les poètes, s'ils s'astreignent à certaines règles parce que c'est l'usage, obéissent aussi à d'autres dont ils ne connaissent pas de formules et qui sont chez eux à l'état de sentiment. Ils ne calculent pas les effets, mais ils les sentent et ne sont satisfaits que lorsqu'ils ont trouvé l'expression adéquate de l'idée. Sans doute il n'est pas rare que certains effets se pré-

sentent en quelque sorte d'eux-mêmes, produits par le hasard de la forme des mots ou de leur rapprochement; mais, à moins d'être des artistes médiocres, ils n'abandonnent rien au hasard et n'accueillent son apport qu'après l'avoir reconnu et souvent perfectionné. « C'est affaire au vrai poète, dit Clair Tisseur, de sentir la chose d'instinct, sauf à la passer à l'alambic une fois faite. » Quand l'expression idéale qu'ils entrevoient se refuse à eux, sans qu'ils aient l'espoir de la rencontrer jamais, ils renoncent à l'idée. « Il n'y a pas, écrivait A. de Musset, de si belle pensée devant laquelle un poète ne recule si la mélodie ne s'y trouve pas » ; ce qu'il dit de la mélodie est également vrai de tous les détails de facture et d'expression. Lorsqu'ils se résolvent à noter une forme provisoire, c'est qu'ils comptent trouver mieux un jour. Alors ils se retouchent tant que leur oreille délicate et leur sentiment aiguisé les y invitent, et ce n'est souvent qu'après de nombreux essais qu'ils arrivent à se satisfaire.

Quelques exemples montreront clairement comment s'accomplit ce travail de correction des poètes. Soit ces vers du *Mariage de Roland* (v. 18 et suiv.) :

> Les bateliers pensifs qui les ont amenés
> Ont raison d'avoir peur et de fuir dans la plaine,
> Et d'oser, de bien loin, les épier à peine.

Victor Hugo avait mis d'abord :

> Les bateliers *hâlés* qui les ont amenés.

MM. P. et V. Glachant (*Papiers d'autrefois*, p. 122) constatent qu'il a « renoncé à une épithète de nature, purement physique, pour accorder la suprématie à une épithète morale ». Matériellement cette observation est presque exacte, quoique dénuée d'intérêt ; mais, à y regarder de près, elle porte à faux. Les bateliers ne sont pas pensifs ; ils ont peur et s'enfuient, ce qui indique un tout autre état mental. Ils n'étaient pas pen-

sifs quand ils les ont amenés parce qu'ils ne se doutaient pas de ce qui allait se passer, et s'ils ont pu être pensifs un instant ce n'est que pendant celui qui a précédé immédiatement leur peur et leur fuite ; mais il n'est pas question de ce moment-là. Il en résulte que « pensifs » fait l'impression d'une cheville. Au contraire, « hâlés » rendait parfaitement l'idée que le poète avait voulu faire entrevoir et était, à proprement parler, une épithète morale. Ces hommes étaient « hâlés » au moral comme au physique ; ils avaient le cœur rude et endurci comme le corps, l'émotion et la crainte leur étaient inconnues ; pourtant cette fois la peur les avait saisis et ils fuyaient. Pourquoi a-t-il remplacé ce mot si pittoresque et si juste par « pensifs » qui ne rend pas son idée et répond mal à la situation ? Parce qu'il était obligé d'abandonner « hâlés » et qu'il n'a pas trouvé mieux que « pensifs ». Avec « hâlés » on avait cinq fois reproduction ou rappel de la syllabe *-lés* :

> *Les* bate*liers* hâ*lés* qui *les* ont ame*nés*,

et les trois polysyllabes du vers avaient un *a* dans leur première syllabe : b*a*teliers, h*â*lés, *a*menés. La discordance entre l'idée et l'expression, que nous avons signalée plus haut (p. 229, 295, 309, etc.), était telle qu'il en résultait une vraie cacophonie. En écrivant « pensifs » Hugo a rendu son vers faible comme idée, mais excellent comme facture.

Dans *Booz endormi* au lieu de :

> Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala,

la première version était :

> Un souffle tiède était épars sur Galgala

(*Papiers d'autrefois*, p. 135) ; « était épars » est au moins aussi juste que « flottaient » et l'on peut regretter l'idée que suggérait le mot « tiède ». Mais les saccades choquantes qui

résultaient des quatre occlusives dentales : « *tiède était* é- » ont obligé Hugo à une retouche. Il l'a opérée avec tant d'habileté et de bonheur, en disposant savamment jusqu'à la fin de ce vers les moyens d'expression employés dans le précédent (cf. p. 317-318), qu'il a fait de l'ensemble un tout qu'on ne saurait disjoindre, un tableau d'une ravissante poésie, deux des vers les plus merveilleux qui existent.

Dans *Aymerillot* (v. 162, V. Glachant, *Revue universitaire*, 1899, t. I, p. 501), au lieu de :

> Ces douves-là nous font parfois si grise mine
> Qu'il faut recommencer à l'heure où l'on termine,

le poète avait d'abord écrit :

> Qu'il faut recommencer, quand on croit qu'on termine.

La leçon définitive rend son idée avec moins de clarté et de précision. Il s'est néanmoins résigné à l'accepter pour éviter les saccades que faisait naître dans la première rédaction, sans que l'idée les justifiât, la quintuple répétition des occlusives *c*, *q*, dans un même vers.

Au vers 119 de la même pièce on lit dans le manuscrit (Id., *Ibid.*) :

> Il appela les plus fameux, les plus fougueux ;

il a remplacé *fameux* par *hardis*, pour éviter une insistance, due à la répétition de *f* et de la voyelle tonique, qui, vu l'idée à exprimer, est suffisamment sensible par la répétition de « les plus » et qui devenait par son exagération un artifice vulgaire.

Après la bataille se terminait d'abord par ces deux vers :

> Mon père se tourna vers son housard tout blême :
> — Bah, dit-il, donne-lui la goutte tout de même.

(*Papiers d'autrefois*, p. 133). « Donner la goutte » est l'expression juste, on pourrait presque dire technique ; mais elle

est triviale. Est-ce là ce qui a déterminé Hugo à l'écarter ? c'est peu probable ; mais ce qui est certain, c'est qu'il a été choqué par la cacophonie qui résultait du heurt des dentales :

> ...*dit*-il, *d*onne-lui la gou*tt*e *t*out *d*e...

L'heureuse correction qui a supprimé ces saccades s'est étendue forcément au vers qui était d'abord :

> Et dit : — Donne la goutte à ce pauvre blessé,

et cela a suffi pour rendre excellente une petite pièce primitivement assez faible.

Tout le monde a présents à l'esprit, au commencement du *Sacre de la femme*, les quatre vers délicieux qui débutent par ces mots : « L'éden pudique et nu ». Voici ce qu'ils étaient d'abord :

> L'éden charmant et nu s'éveillait, et, donnant
> De la distraction même au ciel rayonnant,
> Les oiseaux gazouillaient un murmure si tendre
> Que les anges penchés tâchaient de les entendre.

Le dernier vers était pénible et désagréable à l'oreille, le premier était plat, le second lourd, prosaïque et abstrait ; la langue était lâche et imprécise, les idées mal coordonnées et mal digérées. Un poète aussi soigneux et aussi avisé que Victor Hugo ne pouvait pas laisser ce passage sans le reprendre et le refondre. Mais ne nous occupons ici que du premier vers : pourquoi en a-t-il retiré l'épithète « charmant » et pourquoi l'a-t-il remplacée par « pudique » ? Selon MM. Glachant (*Ibid.*, p. 130), c'est par le souci d'y introduire un qualificatif « plus rare ». Sans doute « charmant » était banal à cette place, mais ce qui a déterminé sa retraite, c'est qu'il assonait lourdement avec *donnant* et *rayonnant*, et faisait tache, avec ses deux voyelles éclatantes, au milieu d'une description qui exigeait des voyelles claires (cf. p. 248-262). Ce qui a fait choisir « pudique » plutôt que tout autre mot n'est pas sa

rareté, mais la recherche de l'antithèse : l'idée de nudité appelle par antithèse celle de candeur, de pudeur, d'innocence, de pureté. Or, seul parmi les adjectifs exprimant ces idées, « pudique » présentait deux voyelles claires.

Pour l'avant-dernier vers d'*Eviradnus*, la première leçon donne (V. Glachant, *Revue universitaire*, 1899, t. I, p. 508) :

S'approchant d'elle avec un fier sourire ami,

et l'édition :

S'approchant d'elle avec un doux sourire ami.

Au point de vue de l'idée, il n'est pas interdit de préférer « doux » à « fier », quoiqu'il fasse un peu pléonasme avec « ami », mais « fier » était peut-être plus plein de sens, étant donné le caractère d'Eviradnus, le rôle qu'il venait de jouer, et l'antithèse apparente que ce mot faisait avec « ami ». Seulement avec « fier » le vers était à peu près dépourvu d'harmonie (cf. p. 428), tandis qu'avec « doux » il a une harmonie très satisfaisante en dyades conformément au rythme (type 1-4, 2-3, 5-6, p. 403), et même en triades (cf. p. 424, 4° α).

Il serait aisé de multiplier les exemples de ce genre et de les emprunter à des poètes très divers. Ceux-là suffisent. Ils montrent nettement pour quelles raisons et de quelle manière les poètes se corrigent. Il est vrai que certains sont incapables de revenir sur ce qu'ils ont une fois écrit ; nous en avons signalé un exemple plus haut (p. 158). C'est pour eux une infériorité notable; il en résulte que leurs œuvres sont très inégales et que trop souvent les faiblesses y déparent les plus belles choses. On se demande en vain sur quoi peut bien reposer cette légende d'après laquelle les poètes, quand l'inspiration leur vient, produiraient leurs œuvres sans travail, sans effort, spontanément et presque inconsciemment, comme la plante pousse ses feuilles quand le souffle du printemps l'a suffisamment réchauffée. On connaît depuis l'antiquité le

pénible labeur de Virgile. On a depuis longtemps des documents prouvant que les fables de La Fontaine n'ont atteint leur forme définitive et en général si parfaite qu'après avoir été refondues à tel point que souvent pas un seul mot n'est resté à la place qu'il occupait dans la première rédaction. Le *Buch der Lieder* de Heine est plein de poésies d'un tour si facile, si naturel qu'il ne semble pas que le poète ait jamais pu les concevoir sous une autre forme ; c'est d'un monceau de ratures qu'elles ont surgi avec leur aisance et leur grâce délicieuse. On sait aujourd'hui avec quel soin Hugo, jusqu'au moment de donner ses œuvres au public, les reprenait sans cesse, biffant, précisant, développant sans relâche. D'autres exemples encore permettent de supposer un travail analogue de la part des poètes sur la manière de composer desquels on n'est pas directement renseigné. Certains sont mieux doués que d'autres, ont plus de facilité, mais en définitive ceux qui ont été les plus parfaits sont ceux qui ont su le mieux se corriger.

Mais, penseront peut-être quelques-uns, maintenant que les lois de l'harmonie sont formulées, que les moyens d'expression sont pour la plupart classés et définis, ne suffira-t-il pas d'avoir quelque sens critique pour arriver à ne plus faire, avec un peu de travail, que des vers qui soient tous de tous points excellents ? Qu'on se détrompe ; d'abord il faut distinguer dans un vers, comme nous l'avons dit dans l'introduction, le fond et la forme ; toutes les règles du monde sont impuissantes à faire naître une idée poétique, et même une forme irréprochable. Clair Tisseur a dit avec justesse dans ses *Modestes observations* : « Savoir désosser un vers ne vous en fera pas jaillir un beau, tout armé du cerveau, mais cela peut vous retenir d'en faire un mauvais ». Nous avons constaté ce qu'ont fait les poètes, nous n'avons pas prétendu creuser une ornière qu'ils doivent suivre à l'avenir. « Il n'y a pas de recette pour faire les chefs-d'œuvre, dit M. Saint-Saëns dans son *Harmonie et mélodie*, et ceux qui préconisent tel ou tel système sont des marchands d'orviétan ».

Sans doute les principes qui dominent les moyens d'expression et leur emploi sont éternels. « Tout sentiment, écrit Guyau dans *l'Art au point de vue sociologique*, se traduit par des accents et des gestes appropriés. L'*accent* est presque identique chez toutes les espèces : accent de la surprise, de la terreur, de la joie, etc. ; il en est de même du *geste*, et c'est ce qui rend immédiate l'interprétation des signes visibles ; l'art doit reproduire ces accents et ces gestes pour faire pénétrer dans l'âme, par suggestion, le sentiment qu'ils expriment ». Ce que l'auteur appelle des *accents* et des *gestes* c'est en poésie des *sons* et des *mouvements* ; ceux qui conviennent à l'expression de tel sentiment sont d'une manière générale toujours et partout les mêmes. Mais dans le détail, — ces études en sont la meilleure preuve, — leur variété et leurs combinaisons sont infinies.

Il ne faut pas oublier d'ailleurs que l'emploi de tels moyens d'expression est exclu par telle forme de vers. Ainsi il est évident qu'il ne peut pas être question dans un poème en vers de forme fixe des effets que l'on obtient dans une pièce en vers libres par les changements de mètre.

Pour nous en tenir à notre alexandrin, tant qu'il n'a été qu'un élément de douze syllabes composé de deux membres égaux séparés par une pause ou césure, tous les moyens d'expression que l'on peut obtenir en diversifiant les éléments rythmiques lui ont été forcément inconnus. Mais il les a possédés tous, au XVIIe siècle, le jour où, tout en restant un vers syllabique, il a disposé de quatre temps marqués qui en ont fait un vers rythmique. Depuis cette époque il n'a rien gagné à ce point de vue. Mais depuis la période romantique les vers ternaires sont devenus d'un usage courant ; on a pris l'habitude de les introduire, toutes les fois qu'on le juge à propos, dans les poèmes en vers de douze syllabes, au milieu des tétramètres classiques, qui restent la forme la plus fréquente. Si bien qu'une pièce moderne, avec ses dodécasyllabes qui ont entre les deux hémistiches une coupe forte, ceux qui y ont une coupe faible, ceux qui n'y en ont pas du tout, avec son

mélange de tétramètres et de trimètres, sans parler des pentamètres et des hexamètres, est comparable à un poème en vers libres et susceptible à peu près des mêmes moyens d'expression fondés sur les changements de rythme. L'ancien vers, dont la structure était uniforme et quasi rigide, a conquis par son évolution au cours des siècles une variété et une souplesse presque illimitées, qui le rendent apte à exprimer les nuances les plus délicates : ressource pour le talent, danger pour la médiocrité.

De l'alexandrin du XIIe siècle au trimètre du XIXe la transformation a été normale, mais si l'on compare l'un à l'autre il semble qu'il s'est produit quelque colossal bouleversement. On dirait que l'ouragan d'une révolution a passé sur l'alexandrin. Or toute révolution, même apparente, amène forcément deux mouvements opposés : l'un de réaction, l'autre d'exagération.

Les réactionnaires sont ceux qui s'obstinent encore aujourd'hui à ne pas quitter le mode classique, et se condamnent à refaire toujours les mêmes vers que d'autres ont déjà faits. Comme si l'on pouvait faire le vers de Racine ou celui de Hugo mieux ou même aussi bien que Racine et que Hugo ! « Autre siècle, autre art », a dit ce dernier (*W. Shakespeare*). Ils enfantent des nouveau-nés vieillots et souffreteux, ils s'épuisent en efforts stériles, mais cette tentative se renouvellera toujours. Elle durera jusqu'au moment où l'on ne fera plus le vers classique que comme nos lycéens faisaient autrefois des vers latins et sans que ses produits méritent plus d'intérêt. Que de talent perdu pour n'avoir pas compris que nous avons marché !

Du côté de l'exagération, nous trouvons ceux qui ont conclu du mouvement romantique que les règles sont des lisières bonnes tout au plus pour les esprits débiles et qu'il suffit de rimer richement pour avoir fait une œuvre qui doive soulever l'admiration des siècles. Tous les types de vers apparaissent

chez eux, mais le hasard seul détermine leur emploi [1]. Leurs productions sont encore plus négligeables, s'il se peut dire, que celles des réactionnaires.

Pourtant presque tout le monde sent que notre vers est défectueux et plusieurs ont demandé des réformes. « Le plus grand malheur de notre versification est d'avoir conservé la mesure des syllabes et les conditions de leur homophonie telles que les avait établies le XVIe siècle, d'accord avec la prononciation réelle d'alors : la prononciation a changé, et les règles qui l'avaient pour base ont été servilement maintenues, en sorte que nos vers sont incompréhensibles dans leur rythme et leur rime non seulement à l'immense majorité de ceux qui les entendent ou les lisent, mais encore, si on va bien au fond des choses, à ceux même qui les font » (G. Paris, Préface du livre de Tobler). « Il serait souhaitable que des poètes de talent parvinssent à débarrasser notre code poétique de quelques règles trop étroites, relativement jeunes, qui l'entravent inutilement, comme l'interdiction générale des hiatus, ou la loi inviolable de l'alternance régulière des rimes masculines et féminines, ou certaines prescriptions trop formalistes pour le compte des syllabes. La rime même admettrait peut-être certaines modifications » (E. d'Eichtal, *Du rythme dans la versification française*). « L'abîme s'est creusé trop large entre la langue parlée et la langue poétique pour qu'il ne soit pas deve-

1. Ce n'est pas seulement dans la forme matérielle de leurs vers que se manifeste l'insuffisance de leur éducation artistique et de leur sens critique ; c'est tout autant dans les idées qu'ils tentent d'exprimer. E. Raynaud écrivait, non sans justesse, dans le *Mercùre de France* de novembre 1892 : « Les décadents avaient pris aux romantiques le sens exagéré de la couleur ; ils en étaient tombés au japonisme, au tachisme, à l'audition colorée. Les symbolistes avaient hérité du goût des romantiques pour le macabre et le nébuleux. Ils pataugeaient dans une incohérence barbare qui voulait être du rêve. Conduits par un abus de basses analogies qu'ils décoraient du nom pompeux de symbolisme, ils en étaient venus à traduire en un patois grossier des hallucinations alcooliques ou artificielles que Baudelaire avait du moins promues à la solennité du style académique ».

nu indispensable de le combler » (Psichari, *Revue Bleue*, juin 91).

C'est le sentiment de ces défauts qui a fait naître les écoles que l'on désigne sous les noms de décadentes, symbolistes et autres encore. Elles sont l'expression du besoin de changement assez généralement répandu aujourd'hui. Qu'ont-elles produit ? rien qui doive subsister, a-t-on dit, et il n'est pas besoin d'être prophète, pour confirmer ce présage.

Le XVI[e] siècle a fourmillé d'écoles analogues. Il y en a à toutes les époques où un vieux régime sombre pour en laisser surgir un nouveau. Il est rare qu'il en sorte une seule œuvre, mais leur rôle est considérable : elles accusent les tendances et préparent l'avenir. Les évolutions se font lentement ; certaines transformations sont quelquefois pénibles : ces écoles remplissent les périodes de transition.

Les idées symboliques ou étranges qu'ont pu exprimer celles du XIX[e] siècle, le vocabulaire prétentieux ou baroque qu'elles ont pu employer n'ont pas d'importance, puisqu'il n'en restera rien. Mais au point de vue de la facture il y a deux tendances principales qu'elles rendent évidentes, et où l'on peut à notre sens entrevoir l'avenir de notre vers, parce que ces deux tendances sont logiques et que leur réalisation est appelée par l'évolution normale du vers français.

Nous ne voulons pas parler ici de la rime ni de l'hiatus ; nous avons indiqué plus haut les modifications que nous paraissent comporter à l'heure actuelle les règles qui les concernent.

Nous faisons allusion à deux faits de bien plus grande importance. La langue dont se servent nos poètes, même après avoir supprimé toute distinction entre les termes nobles et les termes roturiers, après avoir accueilli le vocabulaire tout entier et y avoir même introduit quantité de néologismes, est une langue archaïque. Si neuves que puissent être les idées développées, si moderne que soit le vocabulaire qui les exprime, la prononciation obligatoire est une prononciation morte depuis trois siècles.

Toute poésie, à l'origine, s'est servi de la langue vivante,

et s'est fondée sur elle. En Grèce, pour ne citer qu'un exemple, tous les genres poétiques emploient le dialecte parlé dans la région où ils naissent. Ils ont atteint leur plus haut développement chacun dans son dialecte ; c'était la période de production originale. Postérieurement apparut la poésie d'imitation ; on imita les modes poétiques, on imita leurs langues qui devinrent purement artificielles et intelligibles seulement pour un cercle restreint. C'est la période de décadence. Que l'on compare Quintus de Smyrne à Homère et l'on entreverra l'abîme qui sépare la seconde de la première. A Rome la poésie classique, purement artificielle, érudite, archaïsante pour la langue, grécisante pour le fond et la forme, n'a jamais été qu'une poésie d'amateurs. Pour qu'une poésie puisse être réellement vivante, il faut qu'elle emploie la langue de son pays et de son temps. Supposez Aristophane écrivant dans la langue d'Homère ou Schiller dans celle de Hans Sachs !

Actuellement la langue de notre poésie est archaïque et par conséquent artificielle sur trois points principaux :

1° L'*e* MUET. — Parmi les *e* que l'on écrit aujourd'hui il en est qui se prononcent et d'autres qui ne se prononcent pas. Nous n'avons pas à faire ici leur histoire mais seulement à constater l'état actuel de la prononciation et à montrer dans quelle mesure les poètes tendent à s'y conformer. Il faut distinguer plusieurs cas. Quand l'*e* est en contact avec une voyelle atone dans l'intérieur d'un mot, comme dans *jouerai*, *remerciement*, *tuerie* il ne se prononce pas aujourd'hui ; souvent même il ne s'écrit plus, comme dans *joliment*, *prairie*, *roulette*. Cet *e* formait toujours une syllabe en ancien français : mais dès le XIV[e] siècle on commença à ne plus le compter ; voir à ce sujet dans notre *Petit traité de versification française* le chapitre intitulé *Le compte des syllabes*. Aujourd'hui les poètes ne le comptent plus jamais et quand A. Barbier écrivit :

> Toujours, ô mon enfant ! toujours les vents sauvages
> De leurs pieds vagabonds balayeront les plages
>
> (*La nature*),

il a commis un archaïsme blâmable.

Quand l'*e* suit la voyelle tonique comme dans *prie*, *pries*, *prient*, il comptait également toujours pour une syllabe en ancien français ; il n'est plus jamais prononcé aujourd'hui. Ici l'usage des poètes n'a pas suivi la prononciation, si ce n'est quand l'orthographe elle-même s'y est conformée comme dans les imparfaits en *-oie*, *-oies*, devenus *ais*, dans le subjonctif *soie*, *soies* devenu *sois*, dans *eaue* devenu *eau*. Les mots dans lesquels l'*e* continue à être écrit ne peuvent entrer dans l'intérieur d'un vers que si l'*e* est final et élidé devant une voyelle. Telle est la règle classique ; elle comporte une exception : les imparfaits et les conditionnels en *-aient* et les deux subjonctifs *aient* et *soient* peuvent entrer dans l'intérieur d'un vers sans que leur *e* compte pour une syllabe. Les poètes du siècle dernier ont commencé à étendre cette liberté à toutes les finales de verbes en *-aient*, *-oient*, *-ient*, *-uent*, *-éent*, *-ouent* :

En second lieu nos mœurs qui se *croient* plus sévères
(MUSSET).

Les yeux qu'on ferme *voient* encore
(SULLY-PRUDHOMME).

Rient en dessous, mettant leurs masques de travers
(BOUCHOR).

Les mondes *fuient* pareils à des graines vannées
(SULLY-PRUDHOMME).

On ne saurait que les louer de cette généralisation ; il est temps qu'elle devienne complète et qu'on ne rencontre plus dans nos vers d'archaïsmes comme celui-ci :

On dit qu'elle a des gens qui se *noi-ent* pour elle
(MUSSET).

Ces mêmes imparfaits en *-aient* placés à la rime constituent une rime masculine ; mais Hugo emploie encore *voient : soient*

comme rime féminime. En réalité toutes ces rimes sont masculines puisque l'*e* ne se prononce pas.

Pour les formes en *-e*, *-es* la règle classique est impitoyable ; elle n'en accepte aucune dans l'intérieur du vers. Mais il y a bien longtemps que les poètes ont éprouvé le besoin de les admettre conformément à leur prononciation, c'est-à-dire sans compter l'*e*. Ronsard disait déjà : « Tu dois oster la dernière *e* féminine, tant des vocables singuliers que pluriers qui se finissent en *ée* et *ées*, quand de fortune ils se rencontrent au milieu de ton vers. Exemple du féminin plurier :

Roland avoit deux épé-es en main.

Ne sens-tu pas que ces *deux épé-es en main* offencent la délicatesse de l'aureille ? Et pour ce, tu dois mettre :

Roland avoit deux épé's en la main

...Autant en est-il des vocables en *oue* et *ue* comme *roue*, *joue*, *nue*, *venue* et mille autres qui doivent recevoir syncope au milieu de ton vers, si tu veux que ton poème soit ensemble doux et savoureux. Pour ce tu mettras : rou', jou', nu', etc. ».

On trouve déjà cette suppression de l'*e* au xve siècle. Aux xvie et xviie elle est fréquente :

Toy qui levant la *veue* trop haute
(Baïf, 8 syll.).

A *veu*' d'œil mon teint jaunissoit
(Régnier).

Et la *livrée* du capitaine
(Marot, 8 s.).

Lassée d'un repos de douze ans
(Malherbe, 8 s.).

Mantoue, tu ne vois point soupirer ta province
(Corneille).

Bon ! jurer ! ce serment vous *lie*-t-il davantage ?
(LA FONTAINE).

Hé bien, me plains-je à tort ? me *joues*-tu pas, Amour ?
(LA FONTAINE).

A la *queue* de nos chiens, moi seul avec Drécar
(MOLIÈRE, *Les Fâcheux*).

Les flots contre les flots font un *remu*-ménage
(MOLIÈRE, *Dépit amoureux*).

Mais il faut dire que les mêmes poètes, sans en excepter Ronsard, comptent cet *e* pour une syllabe dans d'autres passages. Ils ne s'affranchissent de la règle que timidement et exceptionnellement :

Mais comme crois, *Destinée* fatale
(MAROT, 10 s.).

Ah ! longues nuits d'hiver, de ma *vie* bourrelles
(RONSARD).

Et par lui la cité de *Troie* fut brûlée
(RONSARD).

Ne me reproche point qu'oisif j'*aie* vécu
(RONSARD).

La *partie* brutale alors veut prendre empire
(MOLIÈRE, *Le dépit amoureux*).

Anselme, mon mignon, *crie*-t-elle à toute heure
(MOLIÈRE, *Étourdi*).

Dans la première moitié du XIXe siècle les exemples sont plus rares, mais non moins significatifs :

Pas un qu'avec des pleurs tu n'*aies* balbutié
(MUSSET, *Namouna*).

Avant que tu n'*aies* mis la main à ta massue
(Hugo, *Feuilles d'automne*).

Un vieux pirate grec l'avait trou*vé* gentille
(Musset, *Namouna*).

Que mes *joues* et mes mains bleuiront comme celles
D'un noyé...
(Musset).

Ne m'a-t-il pas *jetée* sous tes pas comme on trouve
(Lamartine, *Jocelyn*).

Tout sur terre où nous voilà,
Etait en *remue*-ménage
(Banville).

Le crucifix, le bloc, l'*épée* hors de la gaine
(Leconte de Lisle).

La *Baie* des Trépassés blanche comme la craie
(Brizeux).

Les poètes décadents ont accentué cette tendance ; nous attendons qu'elle se réalise complètement et que tous les mots de ce genre entrent librement dans le vers à n'importe quelle place.

Enfin quand l'*e* vient après une consonne soit dans l'intérieur, soit à la fin d'un mot, il était encore toujours prononcé et comptait toujours pour une syllabe en ancien français. Aujourd'hui il n'est plus prononcé que dans les conditions que nous avons déterminées dans les *Mémoires de la Société de Linguistique*, VIII, 53-90. Il en était déjà de même au XVIIe siècle ; cf. Thurot, II, 748. En poésie d'après la règle classique il doit toujours faire syllabe. Ici les poètes se sont montrés plus timides que dans les cas précédents. Pourtant dès le XVIe siècle on voit se manifester une tendance à supprimer l'*e* muet là où il ne se prononce pas :

Tu t'abuses toi-même, ou tu me *porte* envie
(Desportes).

La suppression de l's permet de justifier pour les yeux l'élision de l'*e*; en réalité cette graphie prouve qu'on ne prononçait ni l'*e* ni l'*s*. C'est le même artifice que l'on trouve dans Agrippa d'Aubigné :

Toi, Seigneur, qui abats, qui blesses, qui guéris,
Qui donnes vie et mort, qui *tue* et qui nourris,

et ailleurs dans le même Desportes :

Jupiter, s'il est vrai que tu fusse' amoureux ;

Malherbe a blâmé l'orthographe de ce vers et aussi celle des deux suivants où c'est l'*e* qui n'est pas écrit :

Des charbons *inutils* et des herbes méchantes...

Des fortes mains d'*Hercul'* veux-je arracher la masse.

Ronsard supprime de même parfois un *e* muet final :

Fait à houppes de soie, et si bien *ell'* le traite
(RONSARD, *Églogues*).

Mais plus *ell'* nous veut plonger
Et plus *ell'* nous fait nager.
(RONSARD, 7 syll.).

Chez les modernes, si on laisse de côté les chansonniers qui sont à part, les exemples sont fort rares, mais il faut reconnaître qu'ils n'ont rien de choquant :

Que tu ne *puisse* encor sur ton levier terrible
(MUSSET, *La coupe et les lèvres*).

Et recouvrant le fer de son *bourlet* d'écorce
(LAMARTINE, *Jocelyn*).

Quelque soit la main qui me serve
(LAMARTINE, *Recueillements*).

Tu l'*emporte*, il est vrai ; mais lorsque tu m'abats
(Lamartine, *La mort de Jonathas*) ;

il était bien facile de dire : Tu l'emportes, c'est vrai... mais le vers n'y aurait rien gagné.

Parmi les décadents c'est M. Jean Moréas qui a le plus nettement accusé cette tendance. Seulement il ne paraît pas s'être toujours rendu exactement compte de l'état réel de la langue ; car il lui arrive parfois de supprimer des *e* qui se sont toujours prononcés et d'en compter que l'on ne prononce pas. Il est évident que notre poésie doit arriver à brève échéance à ne plus compter que les *e* qui se prononcent et à négliger ceux qui sont réellement muets. Notre vers ne pourra qu'y gagner en sonorité.

Il est à peine besoin de rappeler que pour cette question, comme dans tout le cours de ce livre, nous ne considérons que le français proprement dit et que les prononciations provinciales, comme celle du Midi où l'on prononce *vingte-cinq* en trois syllabes, sont pour nous sans intérêt.

2° La diérèse. — Il s'agit des groupes de deux voyelles dont aucune n'est *e* et dont la première est *i*, *ou*, *o*, *ü*, c'est-à-dire une voyelle susceptible de devenir semi-voyelle. Doivent-ils être comptés pour deux syllabes ou pour une seule ? Historiquement la question est fort complexe ; on en trouvera une esquisse dans notre *Petit traité*. Les règles classiques (relatées en grande partie chez *Quicherat*) sont purement empiriques, artificielles, parfois contradictoires et souvent flottantes.

On trouve fréquemment des contradictions pour le même mot chez le même poète :

Le sud, le nord, l'*ou-est* et l'est et Saint-Mathieu
(Hugo).

A cause du vent d'*ouest* tout le long de la plage
(Id.).

Rome était la *tru-ie* énorme qui se vautre
(Id.).

Les soupiraux infects et flairés par les *truies*
(Id.).

De sa vue, *hier* encor, je faisais mon délice
(Coppée).

Or, ce fut *hi-er* soir, quand elle me parla
(Id.).

Et baisant tout bas son *rou-et*
(Musset).

Ne chercherait-on pas le *rouet* de Marguerite ?
(Id.).

Marqué du *fou-et* des Furies
(Musset).

J'oserais ramasser le *fouet* de la satire
(Id.).

Me font rire. Piaillez, mesdames les *chou-ettes*
(Hugo).

Pas de corbeau goulu, pas de loup, pas de *chouette*
(Id.).

Oh ! l'affreux *su-icide* ! Oh ! si j'avais des ailes
(Musset).

Mon enfant, un *suicide*. Ah ! songez à votre âme
(Id.).

Sur la terre où tout jette un *miasme* empoisonneur
(Hugo).

Mêlé dans leur sépulcre au *mi-asme* insalubre
(Id.).

L'*opi-um*, ciel liquide
(Th. Gautier, 6 syll.).

D'*opium* usé

(Id., 4 syll.).

C'est le pendant des syllabes « communes » chez les poètes classiques latins, qui leur permettaient d'employer dans le même vers le mot *patrem*, par exemple, indifféremment avec la première syllabe longue ou brève. C'est la marque la plus évidente d'une langue artificielle, et bien que ce ne soit en apparence qu'une chose sans importance elle peut avoir les conséquences les plus graves et devenir un germe de mort pour la poésie qui l'admet. Il n'y a qu'un principe admissible : se conformer à la prononciation de la langue vivante. La poésie de l'ancien français faisait ainsi ; mais la prononciation a notablement changé sur ce point comme sur beaucoup d'autres. La poésie d'aujourd'hui ne peut suivre que la prononciation d'aujourd'hui. On doit compter pour deux syllabes « (les) passions », comme « (nous) passions ». On trouvera la prononciation actuelle de ces groupes exposée en détail dans les *Mémoires de la Société de Linguistique*, VIII, p. 71 et suivantes (article cité plus haut).

On peut noter d'ailleurs sur ce point une tendance des poètes à se conformer à la prononciation à mesure qu'elle évoluait. Le fait le plus caractéristique est l'emploi uniquement avec diérèse depuis l'époque classique (grâce surtout à l'influence de Corneille) des groupes dont la première voyelle est *i* quand ils viennent après une liquide précédée d'une autre consonne :

Vous *devri-ez* pleurer nos morts

(Sully-Prud'homme).

Le *sangli-er* lancé comme un rocher qui roule

(Id.).

Il travaillait sans plainte, *ouvri-er* solitaire

(Id.).

J'aime. Philée ainsi parla le *quatri-ème*

(Id.).

Sous les verts marronniers et les *peupli-ers* blancs
(MUSSET).

On peut constater aussi nombre de synérèses réalisées depuis la période de l'ancien français et accueillies par nos poètes :
écu-elle en ancien français, mais

Mille petits cailloux volaient vers son *écuelle*
(CATULLE MENDÈS).

di-acre en ancien français, mais

Comme un *diacre* à Noël, à côté du curé
(MUSSET).

Mais à côté de cela combien devons-nous relever de contradictions et l'on peut même dire de reculs :
quotidien dans Augier, mais

Pour gagner notre pain, tâche *quotidi-enne*
(COPPÉE).

assiette dans Musset, mais

De te voir à ce point hors de ton *assi-ette*
(AUGIER).

piéton en ancien français, mais

Embaumaient, énervants, et sur les *pi-étons*
(COPPÉE).

bruire en ancien français, mais

La chute du moulin *bru-it* comme autrefois
(COPPÉE)

piano chez Musset, mais

Pareil au *pi-ano* de valse et de quadrille
(COPPÉE).

Ces exemples sont d'autant plus mauvais qu'il s'agit de vers familiers.

Il ressort clairement de là que, pour cette question, nos poètes sont actuellement comme le limier qui a perdu la piste et qui court de droite et de gauche en quête d'un indice qui le remettra sur la bonne voie. Comme l'a dit Becq de Fouquières, « faute de s'être rendu compte des principes supérieurs de la métrique qu'ils appliquent instinctivement, les poètes ont parfois des audaces irréfléchies qui les jettent en dehors des règles les plus certaines, ou au contraire ils hésitent à briser les entraves d'autres règles que rien ne justifie ». Dans les cas de ce genre, c'est au théoricien à leur montrer le vrai chemin.

3° L'*h* ASPIRÉ. — L'*h* dit aspiré ne s'aspire pas et même ne se prononce pas du tout, mais détermine une prononciation particulière devant lui : il empêche la liaison d'une consonne et l'élision d'une voyelle. Cet état est flottant aujourd'hui et depuis fort longtemps [1] ; la langue tend à supprimer totalement l'*h* aspiré et les effets qu'il produit (voir le détail de la question dans les *Mémoires de la Société de linguistique*, VIII, p. 86 et suivantes), mais cette évolution, empêchée par les livres et l'enseignement, n'est pas encore terminée. La poésie n'a pas qualité pour devancer la langue parlée. Pourtant certains poètes ont cru pouvoir parfois élider une voyelle devant un *h* aspiré :

Très mauvais *gîte hormis* qu'en sa valise
(LA FONTAINE).

1. « La plus saine et la plus commune opinion est qu'il faut dire et écrire *alte* sans *h*... Or est-il que je pose en fait, après le témoignage d'une quantité de personnes irréprochables, auquel je joins encore ma propre observation, que dans tous les livres on n'a point vu *alte* imprimé ni écrit avec un *h* » (Vaugelas, II, 335). Cf. Molière, *Dépit amoureux*, 975 :

Nous verrons. Mais Lucile... *Alte* ! son père sort.

Je meurs au moins sans *être haï* de vous
(VOLTAIRE).

Des vers de ce genre font regretter que ces exemples ne soient pas encore devenus des modèles.

Quand ces réformes relatives à l'*e* muet, à la diérèse et à l'*h* aspiré seront définitivement accomplies nous aurons conservé le beau vers syllabique de Racine et de Hugo, mais avec un compte de syllabes conforme à celui de la langue réellement vivante. Il sera lui-même rendu par là plus vivant et en même temps plus sonore et plus harmonieux. Nous l'avons vu en effet, l'harmonie est d'autant plus grande que les éléments qui entrent en jeu pour la constituer sont mieux modulés : l'*e* muet qui n'existe dans les vers que par une prononciation artificielle, quoique obligatoire, ne vaut pas pour la modulation une voyelle plus nette et mieux timbrée.

Voilà donc une première tendance : elle porte sur la langue. La seconde, que nous annoncions tout à l'heure, touche d'une manière beaucoup plus intime à la facture même du vers. Quand notre vers est devenu rythmique tout en restant syllabique il a acquis par là dans une certaine mesure un caractère bizarre. En effet la superposition de ces deux systèmes presque incompatibles produit forcément une sorte de discordance. Dire qu'un vers est syllabique c'est faire entendre qu'il a un nombre de syllabes fixe, avec au besoin un point de repère quelque part (la césure de l'hémistiche) et rien de plus. Un vers rythmique au contraire a un nombre fixe d'accents rythmiques ou de mesures déterminées par eux et un nombre de syllabes quelconque. Or notre vers classique a un nombre de syllabes fixe avec un nombre de mesures qui ne l'est pas obligatoirement. Sans doute le nombre des syllabes de chaque mesure n'est fixe et égal que dans le type relativement rare 3. 3. 3. 3 :

Ma fortu | ne va prendre | une fa | ce nouvelle
(ANDROMAQUE).

Le plus souvent, il est très variable, mais non pas libre, car le total des syllabes comprises dans un hémistiche ne peut pas être inférieur ni supérieur à six. Hugo et ses successeurs ont fait craquer la cuirasse hémistiche. Ils ont ainsi donné plus de liberté au rythme et plus de variété aux mesures; mais ils ont simplement substitué à la cuirasse étroite de l'hémistiche une cuirasse plus ample, celle du vers. Le total des mesures comprises dans un vers ne peut pas comprendre un nombre de syllabes autre que douze.

Une évolution commencée ne s'arrête que lorsqu'elle est achevée. Tant qu'elle n'a pas atteint son terme, une phase appelle la suivante. Celle qui s'imposait après Hugo consistait à briser cette dernière entrave. Les décadents l'ont tenté avec juste raison :

Et j'aurais voulu voir | son om|bre sur la mer
Et son visa|ge pendant qu'il rêvait | à voix haute
Debout à la proue | et lui parler | peut-être,
Car le navire | était ancré | près de la côte ;
Mais les rochers | me le cachaient | et cette tête
Qui dort | sur mes genoux, | lourde et charmante,
M'a fait rester | assis | dans l'aube blanche...

(H. de Régnier, *L'homme et la Sirène*).

L'avenue, | comme un lit de fleuve | aux berges plates,
Entre des pentes | aux gazons fins | et miroitants,
Et jusqu'aux bois, | aux lignes là-bas, | des mers lointaines,
Entre des arbres, | et des corbeilles | écarlates,
L'avenue, | tel un cours de fleuve | intermittent,
Roule et roule | les sombres flots | de ses ondes humaines.

(R. de Souza).

Dans ces deux passages Régnier et Souza comptent encore les syllabes à peu près à la classique, et croient avoir fait œuvre fort originale quand ils ont mis côte à côte des vers qui n'en ont pas exactement le même nombre.

La différence du total des syllabes est en effet peu considé-

rable entre ces vers, mais elle pourrait être très grande. Dans un poème rythmé à forme fixe et dont chaque vers contient quatre mesures un vers peut être constitué par quatre monosyllabes ou au contraire par quatre mesures ayant chacune de une à six ou même sept syllabes. Les deux vers suivants mettent en contact les deux extrêmes :

Science, | art, | vie, | mort,
Si l'on vous osait dire | que vous ignorez tout | et que vous [n'en savez rien | et que l'on vous en adore.

Ce n'est pas là autre chose que des schémas, mais ils font nettement ressortir le principe : ces deux vers sont égaux entre eux.

Ces vers, tout comme les vers purement classiques, pourraient à la rigueur n'être pas rimés ; ce seraient encore des vers, seulement ils ne se distingueraient pas d'une prose rythmée régulièrement. Telles sont ces petites phrases de *Flaubert* que nous prenons dans *Bouvard et Pécuchet* :

C'était un rire | particulier, | une seule note | très basse,
Toujours la même | poussée | à de longs | intervalles.

Ses yeux | étaient bridés | aux pommettes
Et il souriait | d'un petit air | narquois.

D'un côté | une tonnelle | aboutissait | à un vigneau
De l'autre | un mur | soutenait | les espaliers;
Et une claire-voie, | dans le fond, | donnait | sur la campagne.

Tout ce qui distinguerait cette poésie de cette prose, c'est que, tandis que les petites phrases de Flaubert sont précédées et suivies d'autres qui sont rythmées autrement, dans la poésie toute la pièce serait rythmée d'une manière uniforme. On n'obtiendrait par là qu'un instrument très inférieur à la prose et d'une désespérante monotonie, tous les membres de phrases se terminant obligatoirement avec le vers. La rime est donc

indispensable à ce mode poétique pour lui fournir toutes les ressources du vocalisme et de l'enjambement sous toutes ses formes, pour le rendre tolérable. Tel quel, il n'a jamais été employé par personne à notre connaissance ; car les deux passages que nous venons de citer ont été extraits arbitrairement par nous de pièces en vers libres et le rythme fixe que nous avons signalé n'y a été mis qu'inconsciemment par leurs auteurs.

Il n'y a d'ailleurs pas chance que ce mode ait jamais grand succès. La monotonie lui est tellement inhérente qu'il faudrait plus de génie peut-être pour la rompre sans cesse qu'il n'en a fallu à Victor Hugo pour faire « Aymerillot ».

Mais le vers proprement classique est aussi bien monotone par nature, et nos plus grands poètes classiques n'ont pas pu toujours le garantir de ce défaut. Les romantiques y ont introduit une grande variété en modifiant son système de coupes, ce qui en a fait au point de vue du rythme, comme nous l'avons montré plus haut, p. 103, un vers libre. A côté de cela les classiques et romantiques disposaient d'ailleurs de leur vers libre, celui de La Fontaine, dans lequel le nombre des syllabes varie et avec lui, d'une manière généralement proportionnelle, celui des accents rythmiques.

Le vers purement rythmé est évidemment susceptible de quelque chose de très analogue. Il est certain qu'il peut y avoir un vers rythmique libre comme il y a un vers syllabique libre. Les décadents nous en ont donné de nombreux exemples ;

malheureusement aucune de leurs pièces ne peut passer pour un modèle parce qu'aucune n'est un chef-d'œuvre. Mais la maladresse de l'ouvrier ne saurait prouver que l'instrument soit défectueux. Nous avons étudié plus haut un morceau de M. de Régnier, qui était en quelque sorte le chef de l'école versifiant de cette manière ; nous en rappellerons ici deux autres de la même école qui sont souvent cités :

Flavie,
Je l'ai revue, un soir,
Près de la source où je vais boire au soir
Depuis de longs vieux jours de vie

Menant mes porcs ;
Elle s'est penchée à boire à sa main en coupe ;
Je n'osai lui parler songeant aux jours d'alors ;
Mais comme je lui dis : Flavie !
Parlant de l'autre vie,
De Marc et Lise et de la troupe,
De ce qu'ils diraient en me voyant là
Avec mes pourceaux et mon vêtement
Et mon épieu pour toutes armes,
Elle me regarda si tristement
Que je sentis de chaudes larmes :
O pauvre cœur, dit-elle, et s'en alla.
Souvent, toute une nuit, j'ai songé à cela
(Viélé Griffin, *Le Porcher*).

Danse sans rêve et sans trêve ;
Il n'est d'inutiles ébats
Que ceux que tu danses pour moi,
Oh toi l'exsangue, oh toi la frêle, oh toi la grêle,
A qui mes baisers
Firent un tapis triomphal rosé
Des aurores où nous menâmes
Nos pas, nos regards et nos âmes,
Nos sens jaloux, nos âmes grêles ;
Tu demeures la ruine éclairée par les torches
Tandis que les grands vents ululent sous les porches
Souffletant de folioles errantes les écussons
(G. Kahn, *Les palais nomades*).

Sans doute ces trois pièces ne sont pas très mauvaises ; mais on est loin de pouvoir dire qu'elles soient bonnes ; c'est faiblement pensé, pauvrement écrit et même mal rythmé. Quant à prétendre que ce n'est que de la prose et même de la mauvaise prose ; non pas. La présence de la rime (ou assonance) suffit à les distinguer par tous les moyens d'expression qu'elle permet. On peut trouver aisément de la prose tout aussi bien rythmée et même mieux. En voici des exemples qui ne sont pas exceptionnels dans les œuvres de nos prosateurs :

Un dimanche | ils se mirent en marche | dès le matin,
Et, passant | par Meudon, | Bellevue, | Suresnes, | Auteuil,
Tout le long du jour,
Ils vagabondèrent | entre ces vignes,
Arrachèrent | des coquelicots | au bord des champs,
Dormirent | sur l'herbe,
Burent | du lait,
Mangèrent | sous les acacias | des guinguettes,
Et rentrèrent | fort tard,
Poudreux, | exténués, | ravis.
(Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*).

Le lendemain, | on repartait | dès l'aube ;
Et la route,
Toujours la même,
S'allongeait | en montant | jusqu'au bord | de l'horizon.
Les mètres de cailloux | se succédaient,
Les fossés | étaient pleins d'eau,
La campagne | s'étalait | par grandes surfaces | d'un vert mono-
[tone | et froid,
Des nuages | couraient | dans le ciel,
De temps à autre | la pluie | tombait
(Flaubert, *Ibid.*).

L'artifice typographique qui consiste à faire rentrer plus ou moins les différentes lignes proportionnellement au nombre de leurs accents rythmiques n'a aucune importance ; mais c'est plus beau pour l'œil que de les faire commencer toutes au même niveau. Nous citerons encore deux passages de ce genre que nous empruntons à Guyau (*L'art au point de vue sociologique*) ; le premier est une sorte de strophe de Flaubert (*Salammbô*), qui contient même des vers blancs classiques :

Des rigoles coulaient dans les bois de palmiers ;
Les oliviers faisaient de longues lignes vertes ;
Des vapeurs roses flottaient dans les gorges des collines ;
Des montagnes bleues se dressaient par derrière,
Un vent chaud soufflait,
Des caméléons rampaient sur les feuilles larges des cactus.

L'autre est une description de la Révolte dans *Germinal* de Zola. Nous le reproduisons tel que l'a disposé *Guyau*, p. 335, avec une seule modification à la sixième ligne avant-dernière :

Quelques-unes tenaient leur petit entre les bras,
Le soulevaient, l'agitaient,
Ainsi qu'un drapeau de deuil et de vengeance.
D'autres, plus jeunes,
Avec des gorges gonflées de guerrières,
Brandissaient des bâtons ;
Tandis que les vieilles, affreuses, hurlaient si fort
Que les cordes de leurs cous décharnés semblaient se rompre.
Et les hommes déboulèrent ensuite,
Deux mille furieux,
Des galibots, des haveurs, des raccommodeurs,
Une masse compacte qui roulait d'un bloc ;
Serrée, confondue,
Au point qu'on ne distinguait ni les culottes déteintes,
Ni les tricots de laine en loques,
Effacés dans la même uniformité terreuse.
Les yeux brûlaient ;
On voyait seulement les trous des bouches noires,
Chantant la Marseillaise,
Dont les strophes se perdaient en un mugissement confus,
Accompagné par le claquement des sabots sur la terre dure.
Au-dessus des têtes,
Parmi le hérissement des barres de fer,
Une hache passa, portée toute droite ;
Et cette hache unique,
Qui était comme l'étendard de la bande,
Avait, dans le ciel clair,
Le profil aigu d'un couperet de guillotine ;
A ce moment le soleil se couchait :
Les derniers rayons, d'un pourpre sombre, ensanglantaient la [plaine.
Alors la route sembla charrier du sang,
Les femmes, les hommes continuaient à galoper,
Saignants comme des bouchers en pleine tuerie...

Sans doute ces morceaux de prose sont aussi bien rythmés que ceux de poésie précédemment cités, et surtout ils sont beaucoup mieux pensés et plus fermement écrits. C'est même, si l'on veut, de la prose poétique, mais ce n'est nullement de la poésie. *La rime est absolument indispensable à toute espèce de vers libres*[1]. C'est elle qui marque où les vers finissent; sans elle il n'y a qu'un seul des moyens d'expression fondés sur le rythme qui soit possible, celui qui provient du contraste des mesures lentes avec les mesures rapides ; tous les autres sont rigoureusement exclus. Les effets dus à la discordance entre le rythme et la syntaxe sont exclus. Ceux qui sont produits par le vocalisme sont presque tous exclus, et la couleur vocalique disparaît en partie. Même les effets reposant sur le jeu des consonnes ne peuvent plus se déployer avec la même intensité. Enfin la pensée n'ayant plus d'ailes pour voler, marche prosaïquement.

Il n'a manqué jusqu'à présent au vers rythmé libre qu'un poète qui sût le manier. Il faut reconnaître d'ailleurs que c'est un instrument beaucoup plus délicat que le vers classique, mais aussi combien plus puissant, combien plus varié. Aucune nuance qui lui échappe, aucun effet qui lui soit étranger.

Voilà donc deux types de vers qui se présentent : le vers syllabique de Racine, de Hugo, et des fables de La Fontaine, mais fondé sur la langue réellement vivante ; et d'autre part le vers rythmé à forme fixe ou surtout à forme libre. On s'arrêtera évidemment à l'une de ces deux manières ou l'on ne fera plus de vers. En dehors de ces deux modes rien de possible en français pour le moment.

Qu'il vienne un poète digne de ce nom et il pourra user de l'un de ces deux instruments sans aucune restriction. S'il est vrai, comme l'a dit d'Eichtal, que « toute tentative trop radi-

1. « La rime n'est pas condamnable, mais seulement l'abus qu'on en fait. Rimez faiblement, assonez si vous voulez, mais rimez ou assonez, pas de vers sans cela » (Verlaine, *Le décadent*, mars 1888).

cale et trop précipitée sera nécessairement stérile », et que « l'art doit procéder par évolution et non par révolution », le poète n'a plus à craindre ces mauvais présages ; il ne s'agit pas d'une révolution, mais de l'achèvement d'une évolution dont la plus grosse part est accomplie ; il n'y a pas de voies nouvelles à frayer, le chemin est ouvert.

TABLES ET INDEX

I

INDEX

DES PRINCIPAUX VERS, FRAGMENTS ET POÈMES ÉTUDIÉS

II

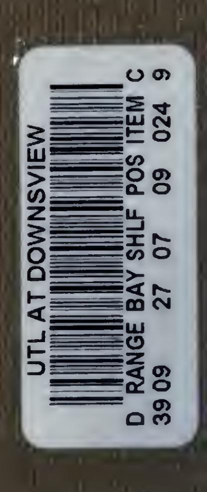
TABLE ANALYTIQUE

III

TABLE

DES DIVISIONS PRINCIPALES DE L'OUVRAGE

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 09 27 07 09 024 9